

Ana Rodríguez  
García

# El jardín de los Smithson

## *Upper Lawn Folly Solar Pavilion*

*Palabras clave: Alison y Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion, jardín, paisaje, Pintoresquismo, cottage garden, folly, gazebo, garden room, glass room.*

*Este artículo aporta un punto de vista no planteado anteriormente: considerar el Upper Lawn Pavilion de Alison y Peter Smithson intencionado heredero de la tradición jardinera inglesa y especialmente del jardín Arts and Crafts, con referencias a Edwin Lutyens y Gertrude Jekyll, entre otros.*

*La investigación profundiza en el análisis del pabellón como parte de un pequeño jardín doméstico y, a su vez, en relación con el paisaje. La casa de fin de semana de los Smithsons es un "cottage garden" con su pavo real topiario, enclavado en el gran jardín paradisiaco que es la finca Fonthill, fruto a su vez de la mejor tradición paisajista inglesa del Pintoresquismo. Representa los tipos de construcciones para el jardín, de larga y profunda tradición en Inglaterra, reinterpretando simultánea e intencionadamente la idea de "folly", "gazebo", "pavilion", "garden room" y "glass room".*

*Figura 1. Alison reco-  
giendo fruta en Upper  
Lawn. Imagen 76 de  
Upper Lawn, Folly  
Solar Pavilion, publi-  
cada con el siguiente  
pie de foto: "El árbol  
que siempre recolectá-  
bamos el último, cono-  
cido como «Limerston  
Street» desde que sur-  
gió de unas semillas  
echadas por la ventana  
de la cocina; pri-  
mero fue trasladado a  
Priory Walk y des-  
pués, hacia 1963, a  
Upper Lawn.  
Septiembre 1978"  
(Smithson y Smithson  
1986).*

El Upper Lawn Pavilion es un jardín. El

Mucho se ha escrito sobre este pequeño pabellón, la casita de vacaciones no muy lejos de Londres. Sin embargo su cualidad como jardín, característica e incluso evidente, no ha sido objeto de estudio. Este texto aporta un punto de vista no planteado anteriormente: considerar el Upper Lawn Pavilion intencionado heredero de la tradición jardinera inglesa y muy especialmente del jardín Arts and Crafts, analizando como los Smithsons transforman la antigua granja de cerdos que adquirieron en un pequeño jardín, un *cottage garden*, enclavado en el gran jardín paradisiaco que es la finca Fonthill, fruto a su vez de la mejor tradición paisajista inglesa del Pintoresquismo.

La comprensión del Upper Lawn Pavilion hace pertinentes preguntas, cuyas respuestas revelan la relación con el lugar como el parámetro más relevante y decisivo. ¿Por qué los Smithsons compran una antigua y modesta construcción rural en vez de un terreno libre? ¿Por qué allí y no en otro lugar?

Las referencias a Rutter, Britton, Turner y Pevsner seleccionadas por Alison y Peter al comienzo del libro *Upper Lawn, Folly Solar Pavilion* para describir la finca Fonthill a la que pertenece Upper Lawn, pone de manifiesto su interés por la tradición y cultura inglesa, así como por situar su casa de vacaciones y a sí mismos en ellas. Muestran también una clara voluntad por hacerlo en la historia del Movimiento Moderno. Su comparación con la Casa Farnsworth y la Casa de los Eames for-

mando la trilogía de los tres pabellones desarrollada en varios textos<sup>1</sup>, así lo demuestra. Pero a diferencia de Mies y los Eames, la respuesta de los Smithson, se diferencia claramente en las características del lugar elegido. No es una ubicación indeterminada en la naturaleza y no es de nueva planta, sino que se autoimponen necesariamente un diálogo con la preexistencia del cottage del siglo XVIII, en un intencionado tributo a la cultura vernácula, sus tradiciones, y formas de construir.

Upper Lawn entendido como *fragmento de un enclave*, es un fragmento moderno, del enclave vernáculo que es la granja y su



Ana Rodríguez  
García.  
Arquitecto y Doctor  
Arquitecto por la  
Universidad  
Politécnica de  
Madrid. Profesora  
asociada en la  
Escuela de  
Arquitectura de la  
Universidad de  
Alcalá.  
Coordinadora de  
Itinerario y miembro  
de la Comisión  
Académica del  
Máster Universitario  
en Arquitectura de la  
Universidad de  
Alcalá



Figura 2. El cottage original. Imagen 13 de Upper Lawn, Folly Solar Pavilion, publicada con el siguiente pie de foto: "Vista desde el borde de la carretera que muestra el antiguo muro exterior mantenido como cerramiento norte del enclave, foto B. Richards. Pascua 1959" (Smithson y Smithson 1986).

cercado, rodeada por los terrenos del dominio de la finca Fonthill, que es a su vez un fragmento pintoresco significativo de la cultura inglesa, sus tradiciones y forma de vida. Los Smithsons describen Upper Lawn como "una 'folly' implantada dentro de los límites de los 'lawns' originales de la Folly de Beckford en Fonthill. Aquí baste decir que es un pabellón en un recinto, mitad pavimentado, mitad con pradera" (Smithson 2001:238).<sup>2</sup> Es decir, un jardín dentro de otro jardín.

Sin Upper Lawn no puede entenderse a los Smithson, y es la intencionada elección de este lugar, con todo su significado histórico y de tradición vernacular, lo verdaderamente relevante. El Upper Lawn Pavilion esta seminal e indisolublemente relacionado con Fonthill, y no se puede comprender al margen del significado de la finca en la historia del jardín inglés. Los Smithson citan a John Rutter para explicarlo:

"Los terrenos de Fonthill exhiben el verdadero espíritu de la jardinería inglesa, llevada a su máxima expresión con una

simplicidad audaz y variada. Cada árbol, cada arbusto, y cada flor, han contribuido a la producción de un efecto de profusión salvaje sin igual. La madreSelva y jazmín no sólo entrelazan los matorrales con sus zarcillos verdes y fragantes, sino que la rosa y el rododendro florecen bajo el alerce y espino....cruzamos el Lawn sur: la escena que tenemos ante nosotros es de una belleza incomparable. El Lawn está bordeado por plantaciones de roble, abeto, y el espino; ...Saliendo del Lawn, nos adentramos en un camino, cuyo curso se encuentra por debajo de un montículo de ruda pendiente de retama... el elástico musgo, todavía parece haber sido pisado únicamente por sus inquilinos nativos, los miles de intrépidas liebres y conejos".<sup>3</sup>

El Upper Lawn Pavilion, en relación con el paisaje, representa los tipos de construcciones para el jardín, de larga y profunda tradición en Inglaterra, país origen del Pintoresquismo y seguramente único en producir una teoría completa sobre el paisaje y el proyecto de exterior, con referencias claras a arquitectos y jardineros bajo la influencia del Movimiento Arts and Crafts como George Herbert Kitchin (1870-1951), Edwin Lutyens (1869-1944) y Gertrude Jekyll (1843-1932). La pequeña casa de fin de semana de los Smithsons, sin ser explícitamente alguno de ellos, reinterpreta simultánea e intencionadamente la idea de *folly*, *gazebo*, *pavilion*, *garden room* y *glass-room*. Sin duda, en ningún otro país habría sido posible el *Upper Lawn Pavilion*. Lo habitaron dos décadas, en las que educaron a sus hijos en una recreación de la cultura inglesa y su historia, siendo una experiencia vital decisiva en el ámbito de la intimidad. Mientras fue de su propiedad, apenas lo publicaron, pero después, con la edición en 1986 de *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion*, su diario del pabellón, dejan una documentación extensa y detallada. Un legado en absoluto improvisado, y minuciosamente datado a lo largo de veinte años, en el que muestran con naturalidad su intimidad familiar, en un generoso ejercicio por mostrar las relaciones indisociables entre la arquitectura y sus habitantes. Generosidad que nos permite ver a Alison desayunando recién levantada, o a Peter autorretratándose, seguramente en pijama y zapatillas, en el reflejo de la puerta de aluminio. Una exposición de su intimidad que tiene sentido, no tanto en sí misma, sino en relación a la arquitectura moderna del Upper Lawn Pavilion en su diálogo con la tradición vernácula<sup>4</sup> inglesa de vivir en el jardín.

Figura 3. Alzado inédito del Upper Lawn Pavilion representado en su totalidad. Fotomontaje de la autora.



Figura 4. Imagen 46 de Upper Lawn, Folly Solar Pavilion, publicada con el siguiente pie de foto: "Mirando hacia los bosques de Fonthill desde el exterior del muro, en la carretera de Tisbury" (Smithson y Smithson 1986).



**El Upper Lawn Pavilion en Fonthill, el paisaje pintoresco de William Beckford a finales de XVIII y su significado en la historia del jardín inglés.**

El Pabellón Solar Upper Lawn está situado en Tisbury, en Wiltshire, cerca de las ruinas de la abadía de Fonthill, en unos terrenos en los que William Beckford creó un paisaje pintoresco a finales del siglo XVIII, y a los que se accede a través de una puerta monumental, que indica la pertenencia a un enclave, a un lugar con personalidad propia, en el que conviven estampas del jardín inglés, campos de labor, bosques, grandes praderas, jugadores de críquet y tractores.

Al igual que todo el suroeste de Inglaterra, en el que abundan importantes casas de campo, tiene un clima generalmente más húmedo y suave que el resto del país. Es parte del territorio que describe Jane Austen<sup>5</sup> (1775-1817) en sus novelas, donde muestra la sociedad rural inglesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y en la que en ese periodo se producen

importantes cambios hacia la modernidad fundamentados principalmente en dos factores. El primero, la revolución agrícola con un importante aumento de la productividad agraria gracias a innovaciones en las técnicas de cultivo, lo que propicia un crecimiento espectacular de la población. Una masa de trabajadores que podía ser alimentada, conformó

así la mano de obra que posibilitó la Revolución Industrial, originando un gran movimiento de población del campo a las ciudades. La nueva organización social<sup>6</sup> generó nuevas formas de adquirir riqueza, que hasta entonces prácticamente solo poseía la aristocracia transmitiéndose por herencia, y propició como clase influyente a la alta burguesía agraria. El segundo, el colonialismo del imperio británico en ultramar. Ambos factores confluyen en Fonthill. Su construcción y características no provienen de la riqueza de la nobleza histórica, sino del dinero de las plantaciones de azúcar de Jamaica. Una increíble historia, acorde con una singular obra, en la que es pertinente profundizar algo más, para comprender la relevancia de la finca en la tradición jardinera inglesa, y como la elección del Upper Lawn Pavilion como parte de ella, no es una decisión casual por parte de los Smithsons.

*Fonthill, la finca y su significado.*

La finca Fonthill, incluida en el *Register of Historic Parks and Gardens* del *English*

Figura 5. Estampas de Fonthill en el camino para llegar a Upper Lawn: el Arco de entrada, bosques, praderas, rediles para caballos, obstáculos de salto, un lago, jugadores de críquet y tractores. Fotografías de la autora, agosto de 2010.



Figura 6. Imagen 1 de Upper Lawn, Folly Solar Pavilion, publicada con el siguiente pie de foto: "Mapa de la Fonthill de Beckford del libro de Rutter. West Lawn Farm pasó a ser Upper Lawn. Lawn Farm pasó a llamarse Lower Lawn cuando Middle Lawn (que no está en el mapa) pasó a llamarse Lawn Farm tras los Cercados (de los últimos que se hicieron en Inglaterra) y después de la introducción en el valle del Gran Ferrocarril del Oeste". (Smithson y Smithson 1986).

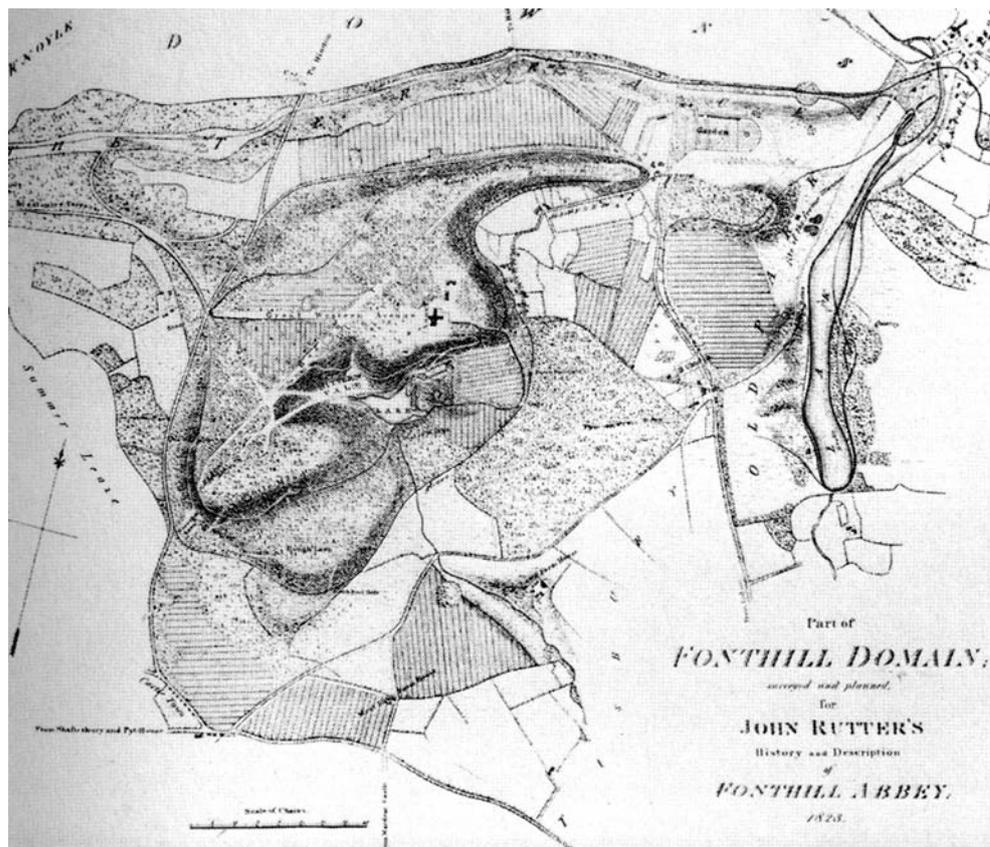
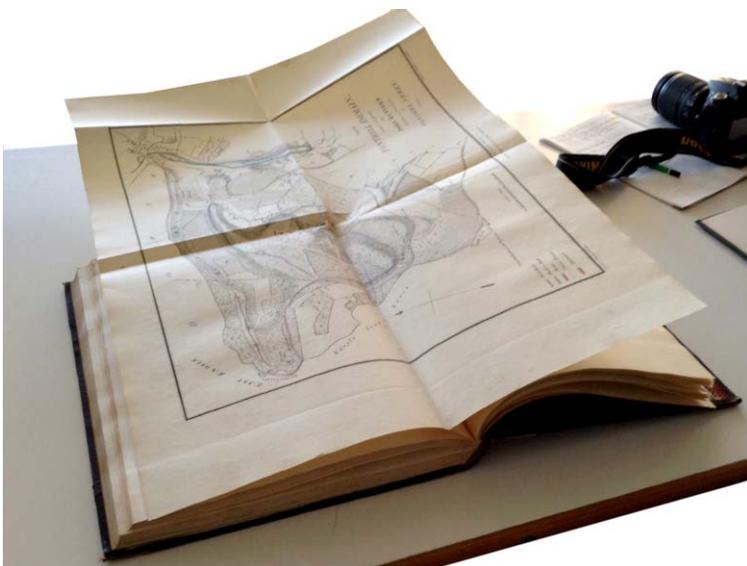


Figura 7. El libro Delineations of Fonthill and its abbey de John Rutter, 1823. Ejemplar del legado Cebrián de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Fotografía de la autora, 2014.



Heritage, ha tenido una historia compleja con varios propietarios que han modificado en el tiempo sus límites y extensión. La primera constancia data de 1553 cuando Sir John Mervyn compró el núcleo de la finca, una casa rodeada por un parque. Desde entonces, sucesivas casas fueron construidas, demolidas, ampliadas y modificadas en un entorno de menos de 1 km, siendo entre 1736 y 1882, periodo en el que perteneció a la familia Beckford cuando alcanzó su máximo esplendor.

William Thomas Beckford (1760-1844), escritor, músico, político, y crítico de arte especialmente interesado en el arte y la arquitectura, dedicó su inmensa fortuna a lo que realmente le hizo famoso: su gran colección de arte y la construcción de la famosa neogótica Fonthill Abbey<sup>7</sup> para albergarla, junto con el extraordinario jardín en que convirtió la finca Fonthill. Cuando él nació ya era propiedad de su padre, también William Beckford (1709-1770), de quien a su muerte heredó, a la edad de 10 años, la considerada en su tiempo mayor fortuna personal de Inglaterra y puede que del mundo, consistente en un millón de libras esterlinas en efectivo, los terrenos de Fonthill y varias plantaciones de azúcar en Jamaica trabajadas por esclavos, base de la fortuna. Lord Byron (1788-1824) le llamó el "England's wealthiest son".<sup>8</sup>

No llegó a ir nunca a sus propiedades de Jamaica, aunque inició un viaje a tal efecto en 1787, que no llegó a completar, y después de seis años por Europa, sin duda determinantes para el futuro de Fonthill, regresó a Inglaterra y comenzó el periodo de plantación masiva en la finca.

Doscientos años después, quizá podríamos asegurar que el mayor legado de William Beckford es la finca Fonthill y sus bosques. Fue un hombre rico, excéntrico y

Figura 8. Los Smithsons explorando Fonthill (Smithson y Smithson 1986).



culto, cuya fortuna le permitió vivir y actuar en un ámbito de privilegios accesible a muy pocos. Sin embargo, no deja de ser excepcional acometer un proyecto personal no lucrativo de esta magnitud, invirtiendo para ello su fortuna. Aunque las construcciones originales y los jardines menores hayan desaparecido en su mayoría, la estructura general de la transformación de una parte del territorio permanece, y es un patrimonio natural y cultural extraordinario. Un legado cuya influencia en la cultura inglesa han reseñado desde William Turner hasta los Smithson.

Las descripciones de la finca nos relatan un jardín fabuloso. El *Oxford Dictionary of English Etymology*, define la palabra “garden” como “enclosed cultivated ground” y la palabra “paraíso” viene del término persa “paridaeza” que significa “muro circundante” o “recinto”, formalizado en Grecia como “parádeisos” y más tarde en latín “paradisus”, de donde provienen entre otras las voces “paraíso” y “paradi-

se”.<sup>9</sup> Aunque por motivos diferentes y con independencia de si es un *hortus* productivo o el Jardín del Edén, jardín y paraíso, frecuentemente interrelacionados, están siempre unidos al concepto de lugar delimitado. También en Fonthill, que se desarrolló especialmente cuando William Beckford hijo rodeó una importante área de la finca con un muro delimitador para evitar que sus vecinos cazaran a través de sus tierras, habiendo cercado 800 hectáreas en 1797. Se construyeron lagos artificiales, una presa, un canal de piedra labrada, puentes y grutas. También distintos tipos de jardín: un jardín de flores, el Jardín Alpino, la Cabaña Noruega, un jardín de espinos, un jardín de herbáceas, invernaderos, una rosaleta, y sobre todo grandes zonas de bosque para aislarse de las propiedades colindantes, con claros y praderas de pasto.<sup>10</sup>

Destacaba especialmente “The American Plantations” que incluía varios tipos de coníferas oscuras y arbustos ornamentales de Norteamérica recién introducidos en Inglaterra: cedro deodar o del Himalaya, secuoya gigante o wellingtonia, ciprés de los pantanos, y araucaria entre otros. También rododendro occidental, álamo carolino, magnolio, azalea, rosa carolina, árbol de angélica y calicanto, además de laurel de Portugal. De esta forma, sus exóticos colores destacaban en contraposición con el verde oscuro de las coníferas, dominante en las otras vertientes.

Jill H. Casid en el capítulo “The William Beckfords and the West Indies: Hybridization and the transculturation of

Figura 9. Imagen de la “Plantación Americana”. Grabado del libro de Rutter. Publicada en *Upper Lawn, Folly Solar Pavilion* (Smithson y Smithson 1986).

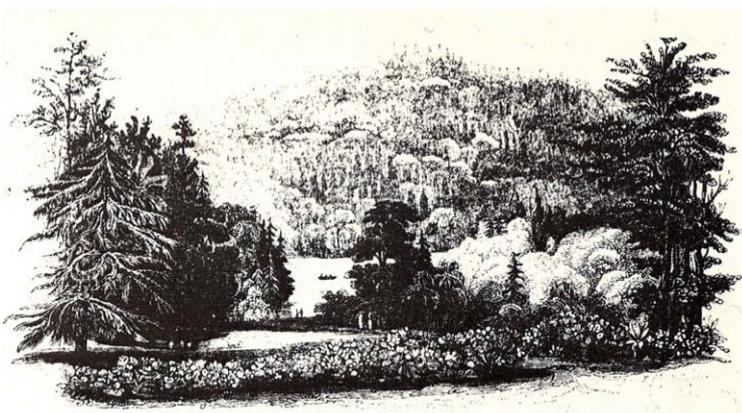


Figura 10.  
Representación de un jardín de placeres en Londres rodeado por un foso, en *Anatomie of Abuses*, 1583, de Philip Stubbes. Muestra un jardín delimitado con elementos construidos en el perímetro, como un lugar para arboles, frutas, flores y el cortejo. (Quest-Ritson 2003: 27).

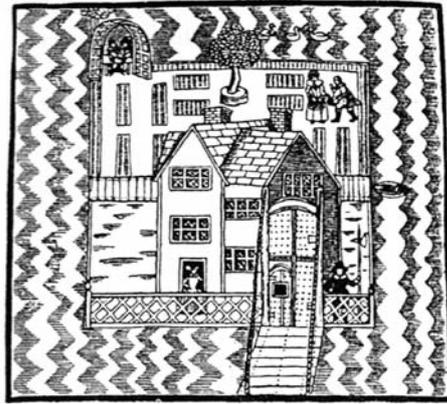
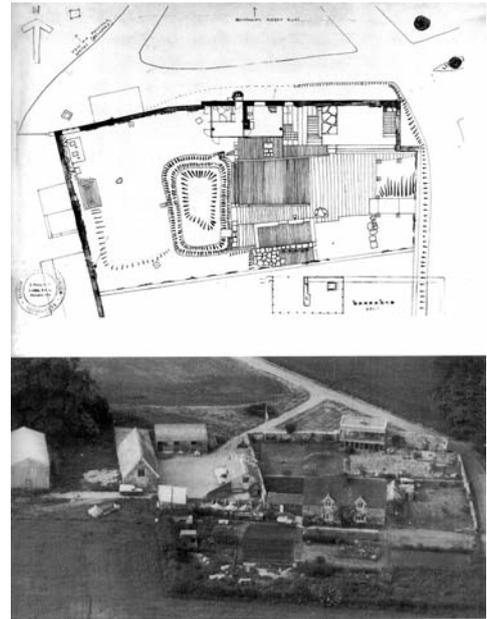


Figura 11.  
Arriba. Planta del del Upper Lawn Pavilion como conjunto de pabellón y jardín delimitado, por Alison Smithson. En la parte inferior, vista aérea desde el sur en 1964. Imágenes así publicadas en *The Charged Void*. (Smithson 2001: 241).

British Empire”, dedicado a Fonthill de su libro *Sowing Empire. Landscape and Colonization*, hace un amplio estudio sobre la relación de hibridación entre las colonias del Caribe Británico y el paisajismo inglés, y en concreto del creado por los William Beckford, padre e hijo en la finca Fonthill. Según Casid, las reproducciones de los bosques de coníferas de Norteamérica y los Alpes Suizos se entremezclaban con vegetación del sur de Europa, produciendo un híbrido que sobresalía del resto de plantaciones de Beckford. Paradójicamente, se creó la ilusión que las especies exóticas habían crecido naturalmente, de manera que las guías y descripciones de la finca a principios de siglo XIX, señalaban la sensación de antigüedad, pureza y preservación de los valores nacionales esenciales (Casid 2005).

Figura 12. Fotografía de las ruinas de la abadía, realizada por los Smithsons en la Pascua de 1950 y publicada en *Upper Lawn, Folly Solar Pavilion* (Smithson y Smithson 1986).

Lo extraordinario y paradisiaco de Fonthill, se convierten en un ideal hecho realidad. Los datos de venta en 1829 describen la finca: “Si Elysium se puede contemplar en la tierra, los reclamos de Fonthill serían irresistibles” (Ref. web 1) y el paisaje de la finca aún se considera un “idilio de Arcadia”. También en el cuento



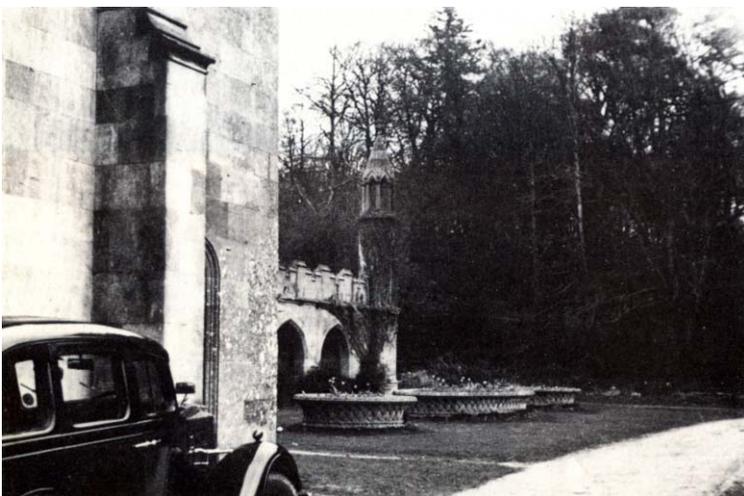
de Edgar Allan Poe *Domains of Arnheim or the Landscape Garden* (1884), Ellison, su protagonista, busca el lugar ideal para un jardín, para el Paraíso de Arnheim, y sus descripciones hacen referencia a Fonthill.

Christopher Thacker en *The History of Gardens* describe Fonthill Abbey como más grande que la mayoría de las catedrales, con la aguja más alta de Inglaterra, y la mayor de las *follies* en audacia, en lo extravagante de su concepto y construcción, en su tamaño, en su aislamiento y en su catastrófico final. En la década de 1790, la plantación de árboles era muy extensa, habiendo plantando de forma heroica<sup>11</sup> por encima de un millón de árboles en 1796. Sobre lo extraordinario de Fonthill, Thacker dice:

“Fonthill de Beckford es un punto de inflexión en la historia del jardín. Marca el límite absoluto del jardín paisajista inglés, y desde este punto se produce un retorno a convicciones menos absolutas y menos profundamente filosóficas del jardín. A partir de entonces, jardines como el de Beckford solo se reconocen como posibles en la fantasía y en la ficción” (Thacker 1979: 222).<sup>12</sup>

Es decir, la finca Fonthill en la historia de la jardinería inglesa, llegó a ser mucho más que la locura de un excéntrico adinerado, ya que mientras los lugares lejanos y exóticos con jardines paradisiacos, como en el cuento de Poe, o el *Xanadú* en *Kubla Khan* de Coleridge en 1798, son extraordinarios pero imaginarios, Fonthill es real.

La finca de Beckford se convirtió en la materialización del Jardín del Edén, en el



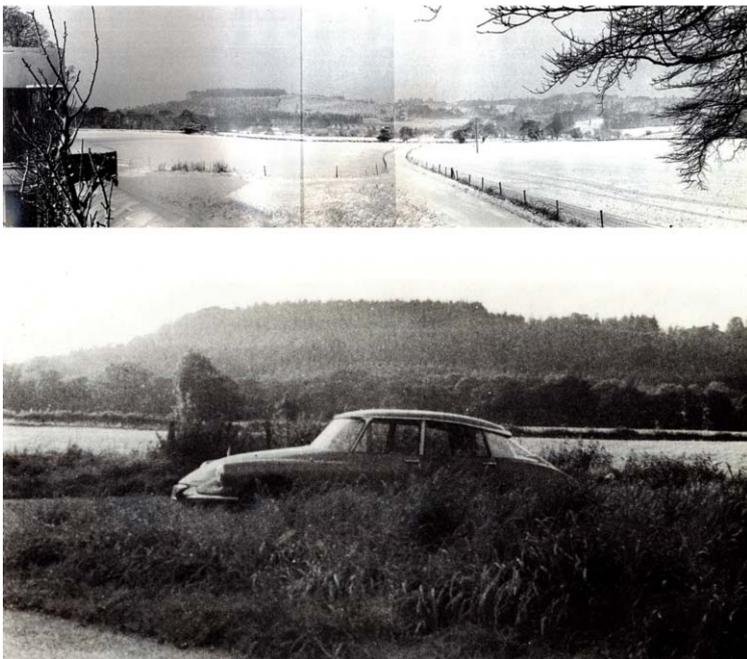


Figura 13. Superior, bosques de Fonthill nevados desde la plataforma del jardín en febrero de 1978. Inferior, el Citroen DS entre la hierba y con los bosques de Fonthill al fondo. Ambas en Upper Lawn, Folly Solar Pavilion (Smithson y Smithson 1986).

Figura 14. Relaciones establecidas entre la casa y el territorio, su implantación en el paisaje, y su percepción desde el interior del pabellón. Publicada, entre otras, en Upper Lawn, Folly Solar Pavilion (Smithson y Smithson 1986).



paraíso hecho realidad, donde confluyen naturaleza, paisajismo pintoresquista y arte; y es precisamente por eso, el lugar elegido por los Smithsons para su idílico lugar de retiro, para criar a sus hijos en lo mejor de la tradición inglesa y para situarse ellos mismos en ella en relación con la del Movimiento Moderno. Su particular paraíso en el paraíso de Fonthill.<sup>13</sup>

*Los Smithson y Fonthill. Contemplar y ser contemplado*

”Los lugares nos arrastran por motivos que están más allá de las sensaciones derivadas de los cinco sentidos [...] Algún reconocimiento más profundo está implícito, sentido a través de una sensibilidad animal inagotable”. (Smithson y Smithson 1993: 32, Spellman y Unglaub 2004: 49)

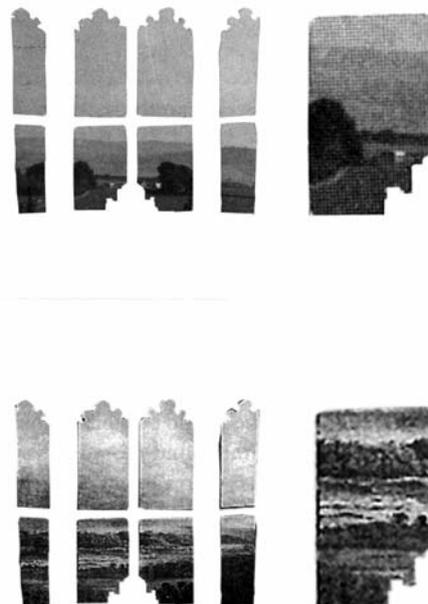
1959 es el año en el que los Smithsons compran la granja y hacen el proyecto, pero conocían el lugar con anterioridad.

“La primera visita del descubrimiento (realizada por A.S. en el verano de 1945) fue como en el cuento de la Bella Durmiente, cuando el príncipe ha de ir abriéndose camino a machetazos a través de zarzales y masas de espino hasta descubrir el castillo; en este caso, la Abadía no estaba intacta, pero como los libros decían que prácticamente no quedaba piedra sobre piedra, fue verdaderamente mágico, cuando el coche consiguió penetrar a ciegas por el camino invadido de vegetación salvaje, el hallar el edificio compacto sin rastro de daños o reparaciones. No se ha hallado explicación para esto. Pevsner lo acepta así; y sin embargo, el fragmento no parece encajar en las plantas”. (Smithson y Smithson 1986)

Por esta anotación en su diario de la casa, el libro *Upper Lawn, Folly Solar Pavilion*, tenemos constancia de que al menos Alison había estado en Fonthill con diecisiete años.<sup>14</sup> Lo cierto, es que ambos conocían muy bien la zona y este libro es entre otras cosas un tributo a la finca. A su comienzo describen los terrenos de William Beckford, recopilando referencias entre autores y artistas importantes en la cultura inglesa: Ilustraciones del libro de John Rutter de 1823, acuarelas de William Turner, extractos de *The Beauties of Wiltshire* de John Britton de 1801, y la descripción de Wiltshire hecha por Nicolas Pevsner en *Buildings of England* en 1963. Todas obras reconocidas como las más importantes sobre Fonthill. Su selección, es en sí misma una declaración de intenciones y pone de manifiesto el interés ya mencionado de los Smithsons por situar su casa de vacaciones y a ellos mismos en la historia del arte inglesa junto a estos autores. También refleja el intencionado interés de Alison y Peter por mostrar su relación con la casa y con el entorno de Fonthill. Así gran cantidad de imágenes nos muestran, además de sus exploraciones en la finca, la visión de la naturaleza a través de los huecos del pabellón y cómo se implementa la casa en el territorio.

En este sentido, es muy relevante y poco conocida la imagen 17. Publicada junto a la primera y famosa fotografía de la casa totalmente terminada de marzo de 1962 con el Citroen DS aparcado delante de la puerta, sorprende una imagen desde del extremo de una de las alas de la derruida Fonthill Abbey. Corresponde a un grabado en blanco y negro de George Cattermole, del extremo sur de la St. Michael's Gallery, en el que los Smithson hacen un fotomontaje sustituyendo el paisaje de Fonthill que se ve al fondo, a través del ventanal neogó-

Figura 15. Fotomontaje realizado a principios de los 60 por los Smithsons, sobre la obra original de George Cattermole. En la parte superior, el fotomontaje sustituyendo la imagen que se ve a través de la ventana del grabado de Cattermole situada frente a Upper Lawn, por cómo se vería el Pavilion desde la Abadía de Fonthill. Publicada, entre otras, en *Upper Lawn, Folly Solar Pavilion* (Smithson y Smithson 1986). En la inferior, el extremo sur de la St. Michael's Gallery en la Abadía de Fonthill. Ilustración del libro de John Britton *Graphic and Literary Illustrations of Fonthill Abbey*, grabado por George Cattermole en 1823. Comparación por la autora.



tico, por otro con el Pabellón Upper Lawn terminado, situado en esa misma dirección. El pie de foto explicita:

“Fotomontaje: Upper Lawn como se vería desde la Abadía, es decir colocada dentro de un grabado que hizo Cattermole de una ventana de Fonthill Abbey. Primeros 60”. (Smithson y Smithson 1986)

Así, los Smithsons amantes de recortes de papel y collages, hacen un fotomontaje que más que una representación fidedigna –imposible por la inexistencia de Fonthill Abbey y por la pequeña escala de Upper Lawn seguramente apenas perceptible en la distancia- quiere evocar como se vería desde la abadía neogótica, su casa implementada en el paisaje de los bosques de Fonthill: la *folia* brillando con su piel de aluminio sobre la ruda mampostería de piedra de la antigua granja. Es decir, contemplar y ser contemplados como en las representaciones canónicas del jardín medieval, donde se establece una evocadora reciprocidad entre la visión del paisaje desde una arquitectura cubierta en el jardín o en el campo, con una fortaleza o población en la lejanía. Idea recurrente, que trasciende periodos históricos y vuelve a repetirse en la intervención de Edwin Lutyens en el Castillo de Lindisfarne desde el que se contempla el recinto de piedra del antiguo *hortus*, que abastecía de comida al castillo, convertido en jardín de flores por Gertrude Jekyll y viceversa.

### Un pavo real en el muro de Upper Lawn.

Podado a partir de un arbusto silvestre de espino blanco y casi de igual altura que la planta superior del pabellón, un gran pavo real está posado, a la derecha de la casa, sobre el muro norte de mampostería de piedra. Una singular figura topiaria que caracteriza poderosamente el Upper Lawn Pavilion.

Los Smithson le dedican pocas referencias explícitas. En *Upper Lawn. Folly Solar Pavilion*, dos únicas fotografías: una en blanco y negro con el paisaje nevado en

Figura 16. Contemplar y ser contemplado Logia abierta sobre un jardín delimitado por un muro, siglo XV (Landsberg 2003)





Figura 17. Derecha. El Castillo de Lindisfarne en Escocia, transformado por Edwin Lutyens en casa de vacaciones. Izquierda. El Jardín de Flores de Gertrude Jekyll. Las dos en (Ref. web. 2).

Figura 18. Sección longitudinal de Upper Lawn por el pozo, "The Well", dibujado por Peter Smithson en 1975 "for my own pleasure" transcurridos más de diez años de vida en la casa (Smithson y Smithson 1986).<sup>15</sup>

febrero de 1978, y otra en color, de octubre de 1973, en referencia a las tonalidades del otoño, en la que el verde oscuro del espino blanco, contrasta con las hojas de las grosellas trepadoras sobre el muro del jardín, cuyo amarillo dorado anuncia su pronta caída. Sin embargo, el pavo real protagoniza la portada interior del libro, con tres imágenes recortadas de épocas distintas, que ponen de manifiesto el interés de los Smithson por su cualidad cambiante, no estática, desarrollando varias "personalidades" en el tiempo.

En las páginas siguientes, al referirse al famoso dibujo que representa la parcela seccionada, con la casa y los elementos definidores del entorno —el pozo, el dique, las hayas y el pájaro— hecho por Peter en

los años setenta, una pequeña nota hace referencia a su origen.

"The topiary bird being an example of the "art" of the "as found", since the self-seeded hawthorn bush, growing too green and thick to saw through against the crellalated wall top, was pruned to the shape it suggested P.S. 1960's".<sup>16</sup> (Smithson y Smithson, 1986)

Esta breve anotación manifiesta la continuada búsqueda de los Smithsons para la comprensión y puesta en valor de la memoria del lugar, así como la curiosidad y capacidad de su mirada para descubrir las claves latentes en él. La existencia del arbusto silvestre sobre el muro y su forma aleatoria, son las que permiten la existencia del pájaro y sugieren la forma. Podándolo se potencia y reafirma. A su vez, con esta acción "as found", los Smithson no hacen sino dar continuidad a una larga tradición, simultáneamente culta y popular, del empleo de la topiaria en la jardinería inglesa y en el *cottage-garden* en particular, con un referente especialmente relevante en arquitectos del Movimiento Arts and Crafts y en la obra de Gertrude Jekyll, que trata las formas topiarias como elementos singulares del jardín, a partir de las siluetas sugeridas por los arbustos, como una especie de guiño culto y juguetón a esta práctica popular de tradición vernácula.

Ethne Clarke y George Wright en su libro *English Topiary Gardens*, señalan la topiaria, como posiblemente el único de los elementos conformadores del jardín, que actúa de enlace entre los diferentes periodos de la historia de la jardinería, remon-tándose desde los jardines más arcaicos hasta los actuales en los que sigue vigente. (Clarke y Wright 1988: 9)

Es en el siglo XVI, en los jardines Tudor, cuando se produce el primer gran periodo de desarrollo de la jardinería inglesa y

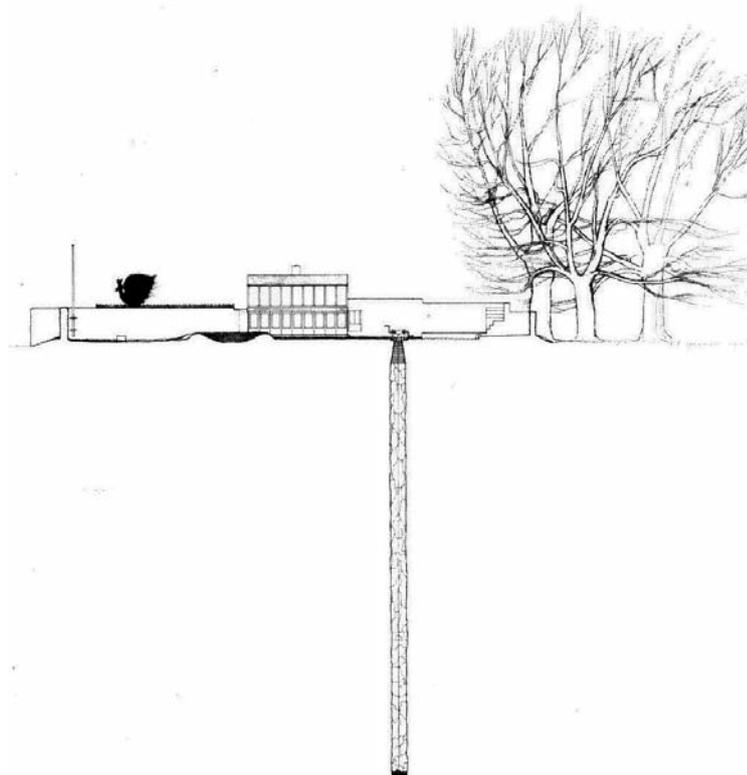
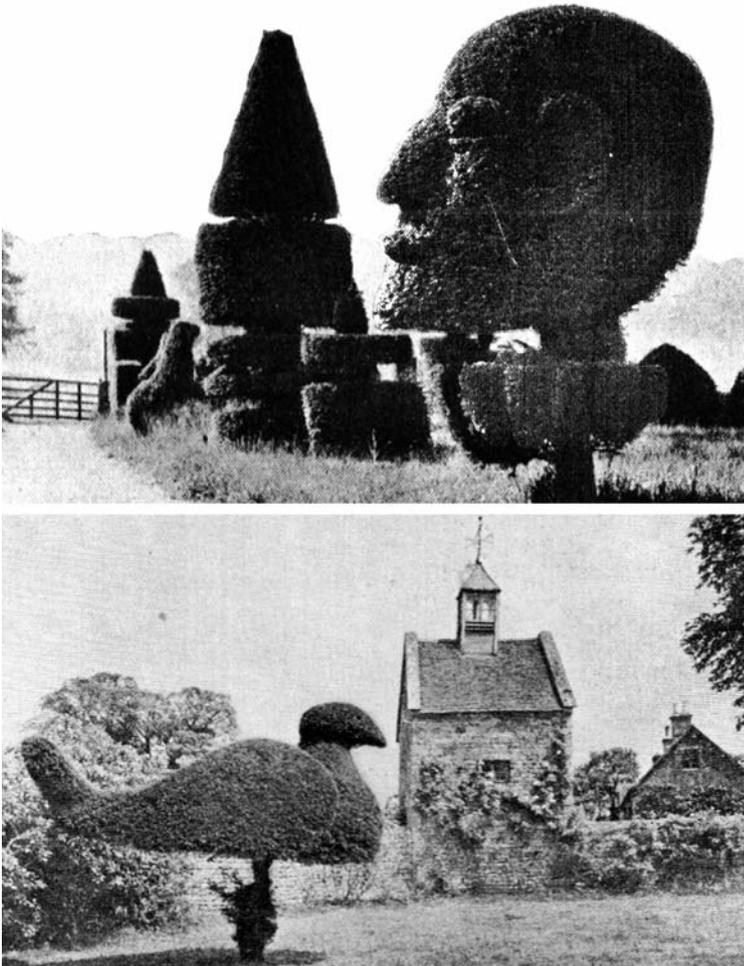


Figura 19. Portada interior del libro *Upper Lawn, Folly Solar Pavilion*, con el siguiente pie de foto: "Ave de muro del equinoccio, podada y transformándose en pavo real. Octubre 1979; Ave de verano, verde y con cresta. Octubre 1973; Ave de muro nevada, desde el exterior un pavo. Octubre 1963" (Smithson y Smithson, 1986).



Figura 20. Imágenes ilustrativas del arte topiario en Inglaterra, publicadas por Fernando García Mercadal: "Shakespeare en el arte topiaria inglés", y "El arte topiaria en un jardín inglés" (García Mercadal [1949] 2003: 178-179)



también de la topiaria, aunque en la Edad Media se encuentran referencias de su pervivencia en los jardines de los monasterios. El jardinero inglés del Renacimiento, encontró en las traducciones de los textos clásicos numerosas referencias, produciéndose un redescubrimiento de esta práctica, originariamente desarrollada en los jardines de la antigua Roma. A su vez el importante desarrollo de esta técnica en Holanda durante el siglo XVII, influyó significativamente en la jardinería europea de la época, y condujo a uno de los momentos

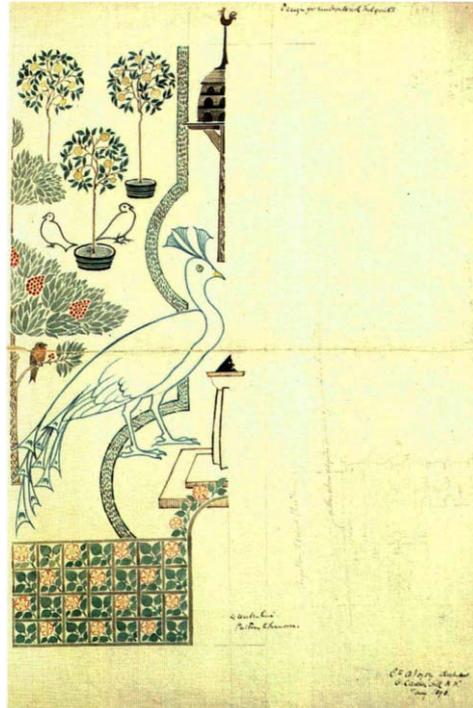
de mayor esplendor para la topiaria en Inglaterra a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Los años de reinado en Inglaterra de Guillermo III de Holanda de 1689 a 1702 favorecieron la influencia del "Dutch Garden", alcanzando tal éxito que Francesco Fariello se refiere a ello como "una manera de hacer procedente de Holanda, caracterizada por el empleo incontrolado de formas topiarias"; o "las extravagancias topiarias de la jardinería holandesa, tan en boga hacia finales del siglo XVII" (Fariello [1967] 2004: 189-192, 214). Sin embargo, contados ejemplos de jardines ingleses de esta época han llegado hasta nuestros días para dar testimonio de la relevancia en ellos de las formas topiarias. Las transformaciones sistemáticas encabezadas por Lancelot "Capability" Brown (1715-1738) convirtieron en jardín paisajista prácticamente la totalidad de los jardines de Inglaterra haciendo desaparecer de este modo la mayoría de jardines renacentistas.

El siglo XIX y especialmente el Movimiento Arts and Crafts supondrán la puesta en valor del jardín doméstico con la intervención significativa de arquitectos. Una serie de importantes cambios sociales conducentes a la sociedad moderna, como el desarrollo de las clases medias y profesionales, el crecimiento de la población y la revolución industrial, favorecieron el desarrollo del *cottage garden*, además de la tradición de los grandes parques y jardines que en el caso de Inglaterra serán en gran medida de carácter público.<sup>17</sup> De esta forma, se produce un retorno a las formas clásicas como reacción al pintoresquismo romántico extremo, y al mismo tiempo una reivindicación de un jardín natural. La convivencia de estos dos planteamientos, vista por algunos autores como falta de ideas,<sup>18</sup> pone de manifiesto el comienzo de una sociedad donde los valores individuales cobrarán cada vez más importancia. En realidad representa una nueva manera de ver el mundo más diversa y transversal, antesala del siglo XX. Una nueva visión de la naturaleza en el que el desarrollo de la ciencia y la historia natural fueron determinantes.

#### **El Upper Lawn Pavilion como un *cottage-garden*: Pavos reales y topiaria.**

Tradicionalmente considerado menor, el *cottage-garden* que ha sido frecuentemente excluido de la gran historia de los jardines, es uno de los elementos más característicos de la cultura inglesa. Como muestra de su menor consideración, Francesco Fariello escribe con desdén:

Figura 21. El pavo real y el jardín Arts and Crafts. Diseño para un cubrecama de C.F.A. Voysey: *Squire's Garden -El Jardín del Hacendado-* (Brown 1989: 119).



“(…) ni Robinson ni Jekyll pueden considerarse creadores de jardines propiamente dichos. Ambos se limitaron a diseñar *cottages* con su correspondiente entorno de vegetación exuberante y vistosa, y trataron sobre todo de fundir de manera pintoresca la casa con el jardín”. (Fariello [1967] 2004: 263)

Los *cottage-gardens* del Arts and Crafts, incorporaron muy frecuentemente formas topiarias, más que por propugnar un tipo de jardín formal a la vieja usanza, seguramente por el interés en esta técnica artesana, explorando la incorporación de nuevas posibilidades formales en su puesta en valor de lo doméstico.

Los ya citados Ethne Clarke y George Wright, consideran a este movimiento como el salvador de esta práctica, debido a la idealización que este grupo hizo de las destrezas artesanas de lo rural en la vieja Inglaterra, en especial William Morris, interesado en sus posibilidades arquitectónicas. También diferencian acertadamente dos manifestaciones de la topiaria, bajo los títulos “The Grand Maner” y “Teapots and Peacocks”. El primero alude a los grandes jardines formales, mientras que el segundo, “Teteras y Pavos reales”, representa la tradición popular de las figuras podadas en los pequeños jardines del ámbito privado, haciendo referencia a dos de las más características de los *cottage-garden*. De hecho, afirman que si bien el desarrollo de la topiaria ha estado unido a los grandes jardines de la aristocracia, la nobleza y la alta burguesía, han sido los pequeños jar-

dines de las clases populares los que la han mantenido en periodos en los no estaba de moda (Clarke y Wright 1988: 75).

Las aves y en particular el pavo real, estuvieron presentes de forma muy significativa en la historia del jardín desde la Antigüedad. Siempre representaron riqueza, y por ello paulatinamente se introdujeron en los *cottage-garden*, según se fueron transformando, frente a su origen productivo, en lugares de recreo de pequeños propietarios prósperos. La forma topiaria del pavo real posiblemente fue introducida por los Cruzados<sup>19</sup> a su retorno a Inglaterra, en una especie de versión pobre de aviarios y pajareras, emulando las especies exóticas y pavos reales de los jardines bizantinos, símbolos de fortuna y prosperidad. Fuera este u otro su origen, pertenecen al imaginario vernáculo colectivo y hoy en día es frecuente encontrarlos en jardines grandes y pequeños, públicos o privados.

Kathryn Bradley-Hole, en el capítulo South West de su libro *Lost Gardens of England from the Archives of Country Life*, señala la importancia de la topiaria, tradicionalmente el oficio del jardinero de *cottage*, en los jardines de las casas de campo del suroeste de Inglaterra -la región del Upper Lawn Pavilion de los Smithson- y reseña ampliamente Compton End, como uno de los pequeños jardines más interesantes de los archivos de la revista *Country Life*, y de los mejor documentados. (Bradley-Hole 2004). Comparando elementos de su jardín con Upper Lawn, se encuentran sorprendentes relaciones a las que se recurre en varias ocasiones en este texto.

Figura 22. Compton End en Hampshire. El jardín junto a la casa. Se aprecia la figura de un pavo real -coloreado por la autora y visible en reproducción digital- para favorecer su visión- podado a partir de un tejo, y la garden-room -ver figuras 34 y 35- en segundo plano detrás de los soportes del porche de entrada (Bradley-Hole 2004: 11).

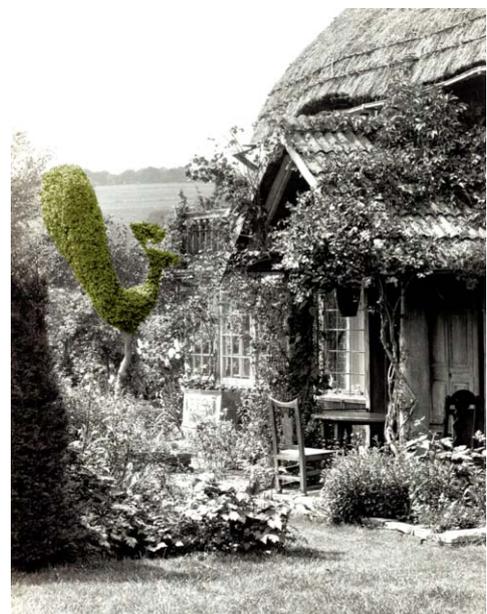
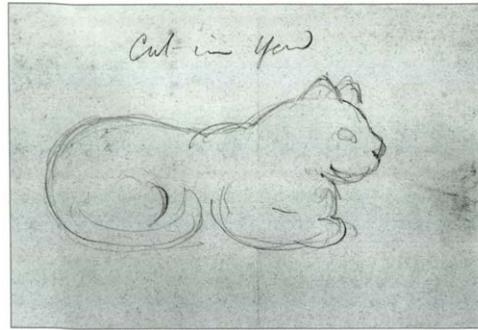


Figura 23. Boceto del gato topiario hecho por Gertrude Jekyll para los jardineros con el objetivo de mostrar el efecto planeado. A la derecha, el gato topiario -resaltado con color por la autora y visible en reproducción digital- a final de los 20, en una fotografía tomada por Frank Young, uno de los jardineros de Miss Jekyll (Wood 2006).



Compton End, en el cercano condado de Hampshire, es una casa de campo realizada sobre un cottage del siglo XVII. En 1894 fue adquirida por el arquitecto Herbert Kitchin, que entre 1895 y 1914 remodeló y amplió la casa, diseñando con gran éxito<sup>20</sup> también los jardines. Kitchin adquirió con la vivienda “some fine old yew trees and clipped boxes”, y como el mismo apunta, la promesa de un pastor que había vivido allí muchos años de ayudarlo en el jardín -con sus grandes tijeras de podar/esquilar-, de forma que en 1919 las formas topiarias habían madurado en pavos reales de *cottage-garden* (Bradley-Hole 2004, 42).

El pavo real o figuras similares están presentes en los jardines de los arquitectos del Arts and Crafts, aunque la topiaria no es su motivo central. Suelen ser figuras aisladas dentro de un *cottage-garden*, conviviendo con un jardín más silvestre donde los macizos de flores adquieren el protagonismo. Gertrude Jekyll escribe:

“No es que el jardín se adapte para mostrar el trabajo de topiaria, y en principio, no se pensó en ningún tipo de intervención. Sin embargo, algunos tejos al final de un macizo de arbustos crecían de una forma que sugería algún tipo de tratamiento escultórico, y ya ofrecían un zócalo o base para una figura monumental. De ahí el gato, que se ve mejor desde una cier-

ta distancia a través de el *lawn*”.<sup>21</sup> (Wood 2006)

El gato de Jekyll explica muy certeramente el sentido de utilizar la topiaria en sus jardines, como una especie de guiño lúdico y culto.

Esta actitud, retomada por los Smithsons en el pavo real topiario de Upper lawn, a partir de la forma sugerida por el seto silvestre de espino blanco crecido sobre el muro, pone el acento en lo particular, en el estudio de cada caso concreto, en el lugar y en el “as found”. Su utilización de la topiaria, asumiendo intencionadamente como propia esta tradición, no es un objetivo en sí mismo sino una herramienta transformadora, para implementarse en la memoria del lugar. Un reconocimiento a la historia de la jardinería culta y también a la popular del *cottage-garden*, que de nuevo les permite posicionarse en la cultura inglesa desde la arquitectura del Movimiento Moderno.

**Upper Lawn: Folly Solar Pavilion, heredero del jardín Arts and Crafts.**

*Pequeñas construcciones de jardín en la cultura inglesa*

Tom Turner en el prefacio de *English Garden Design. History and styles since 1650* explica como Frank Clark, autor de

Figura 24. Entrada al Dutch Garden realizada en 1898 por Edwin Lutyens y Gertrude Jekyll, como parte de los jardines de Orchards en el condado de Surrey. Boceto a tinta y acuarela de Lutyens con la siguiente anotación: “Tile posts with tile multigonals on top on a cement core and apologies for yews! An iron gate” (Brown 1982: 58) La expresión: “defendida por tejos” -apologies for yews-, se refiere a los pavos reales podados sobre setos de tejo, una de las especies más comunes en la topiaria inglesa.

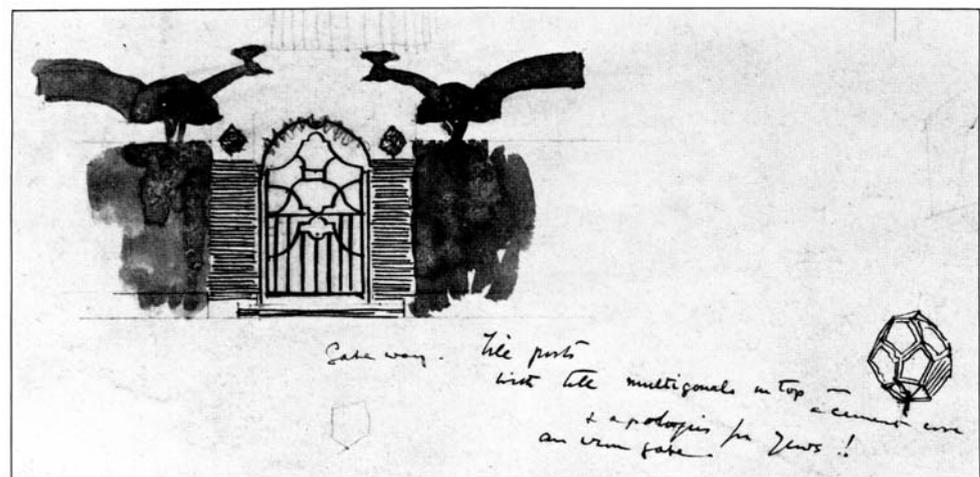


Figura 25. El pavo real topiario en el muro norte de Upper Lawn. Imagen 70 publicada en Upper Lawn, Folly Solar Pavilion, con el siguiente pie de foto: "El ave del muro, nevada: el árbol de Navidad más alto que la cubierta. Febrero 1978" (Smithson y Smithson 1986).

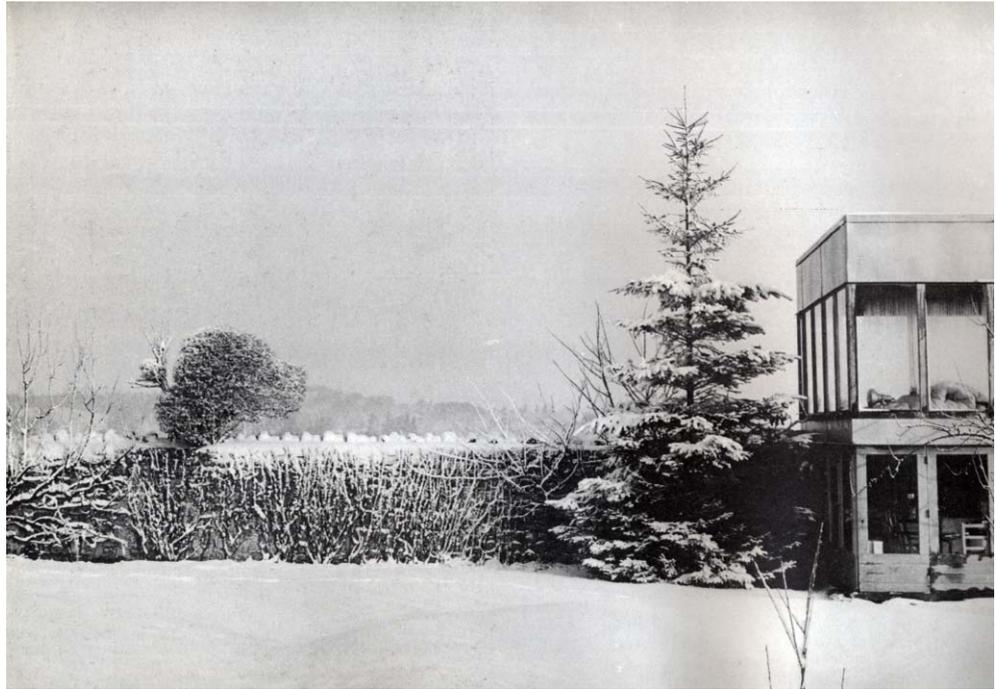


Figura 26. El pavo real topiario en el muro norte de Upper Lawn. Imagen 35 publicada en Upper Lawn, Folly Solar Pavilion, con el siguiente pie de foto: "Ave de muro otoñal, sobre las grosellas: un pavo coronado transformándose en pavo real. Octubre 1973" (Smithson y Smithson 1986).



uno de los más fascinantes libros sobre jardinería, *The English Landscape Garden*, en una ocasión se le pidió declarar en una investigación sobre el valor de preservar un jardín del XVIII amenazado por un proyecto para construir una autopista. La mala salud le impidió asistir, pero le dijo a sus estudiantes que hubiera declarado que las ideas que llevaron al diseño de estos jardines representan la contribución inglesa más importante a la cultura occidental, incluso mayor que las obras de Shakespeare o la poesía de Milton. Su razonamiento era simple: muchos países han dado grandes poetas, pero Inglaterra es el único país que ha producido una teoría completa sobre el diseño de exterior. La primera aplicación de esta filosofía fue en los jardines, pero como dice Christopher Hussey en *The Picturesque*, posteriormen-

te tuvo un impacto dramático en las otras artes, desde la poesía misma, a la pintura, la literatura, la arquitectura y el planeamiento urbano. (Turner 1986)

Jane Brown en *The Art and Architecture of English Gardens* aborda el estudio del jardín a través de los planos de proyecto existentes en la colección del RIBA de dibujos de arquitectos, la *Drawing Collection of the Royal Institute of British Architects*, haciendo énfasis en la relevante relación histórica entre arquitectos y jardineros, y en como los primeros han participado muy activamente en el diseño de jardines y sus construcciones características, en las que han experimentado y desarrollado nuevas ideas. En 1968 Alister Rowan escribió un ensayo sobre su importancia en la colección, poniendo muy en evidencia la gran cantidad de "primeros" ejemplos de diferentes tipos de estas aparentemente insignificantes construcciones. Por ello, y en palabras de Alister estos "irresponsable little buildings" no deberían ser menospreciados a la ligera, especialmente desde la perspectiva actual. Su carácter muchas veces efímero -normalmente eran construidos por placer más que para pasar a la posteridad- ha hecho que prácticamente no hayan sobrevivido ejemplos del siglo XVII, con la excepción algunos, como el de los jardines de Montacute en Sommerset,<sup>22</sup> construidos en piedra e integrados como parte de los muros delimitadores del jardín. La mayoría de ellos han llegado hasta nosotros gracias a la labor de los arquitectos del Movimiento Arts and Crafts y a su entusiasmo por

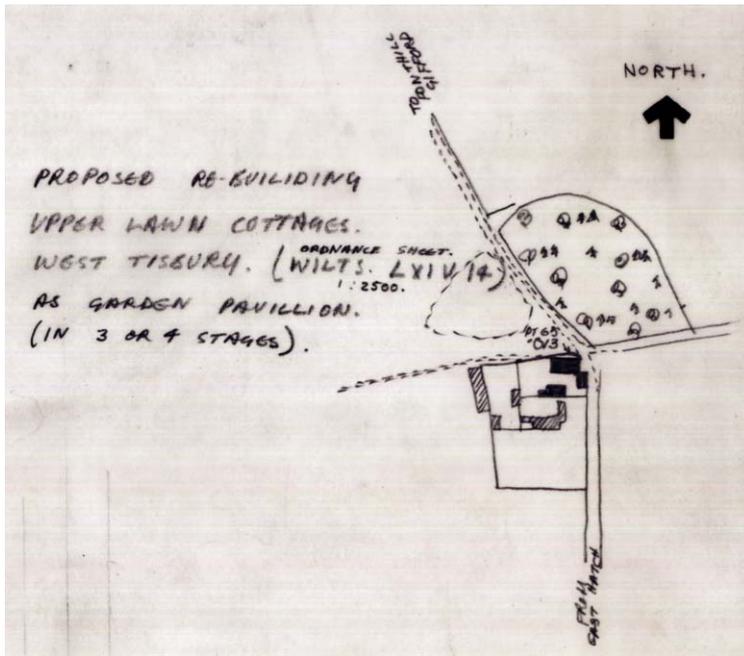


Figura 27. Detalle del esquema de situación en el Plano UL00 de noviembre de 1959, del proyecto para el Upper Lawn Pavilion, en el que se explicita su planteamiento como pabellón de jardín. (Smithson, Alison Margaret, 1928-1993; and Smithson, Peter 1923-2003. *The Alison and Peter Smithson Archive. Special Collections, Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University.* Copia digitalizada facilitada por Max Risselada)

estas construcciones, simultáneamente fuente de inspiración y también objeto de restauración, destacando la influencia de la *William Morris's Society for the Protection of Ancient Buildings*. (Brown 1989).

Cuatro términos parecen intercambiables para las construcciones de jardín: “*garden house*”, “*gazebo*”, “*pavilion*” y “*temple*”; sin embargo en una cultura tan desarrollada del jardín, cada uno se corresponde con tipos específicos diferenciados en su significado. La idea de introducir edificios de lenguaje clásico como el *templete*, comenzó en el siglo XVIII a través del revival paladiano de las realizaciones de Lord Burlington en la *Chiswick House*, propiciando así la posibilidad de una cita o un alto en el paseo a pie o en carruaje. Con sentido diferente, una “*garden house*”, implica modestia. Es el término más apropiado para las pequeñas construcciones domésticas del jardín Arts and Crafts, con sus implicaciones de conveniencia, modesta comodidad, y escapada fugaz. Un “*gazebo*”, palabra cuyo origen etimológico proviene de la corrupción del término “*gaze-about*” que significa literalmente mirar hacia afuera, es una construcción cubierta y abierta para mirar hacia el entorno exterior desde una posición elevada, normalmente una segunda planta. Por último, un “*pavilion*” implica una escapada real, una miniatura a menudo bastante imponente, que permite por un tiempo vivir la vida en libertad respecto a las reglas y convenciones de lo establecido. Por ello la idea conlleva una distancia real de la casa habitual, como el Gran Trianón en Versalles.

Todos ellos son edificaciones para las personas, con el propósito de retiro, de la contemplación del paisaje, encontrarse, o refugiarse de un chaparrón repentino, algo que seguro ha contribuido mucho a su popularidad en los jardines ingleses.

Pero además, también están las construcciones hechas para plantas: *greenhouses*, *orangeries*, *conservatories*, *glass-houses*..., unidos al desarrollo de la industria del vidrio y con su máximo exponente en el Crystal Palace de Joseph Paxton.

Lo que aquí se propone es el estudio del Upper Lawn Pavilion como una construcción de jardín, heredero de la cultura inglesa y del Arts and Crafts, de nuevo con novedosas y sorprendentes referencias a Edwin Lutyen y Gertrude Jekyll. Los Smithsons hacen una reinterpretación intencionada de los tipos canónicos señalados, de forma que Upper Lawn, es simultáneamente una *garden house*, un *gazebo*, un *pavilion*, y una *folly*, pero además por su condición solar también es una *glass-room*.

Los propios Smithsons se refieren así a su lugar de descanso; sin embargo ninguno de los estudios hechos sobre la casita familiar de fin de semana han incidido en este punto de vista, que recoge la mejor tradición vernácula inglesa de la vida en el jardín.

*¿Folly, Gazebo o Pavilion? Construcciones sobre una tapia.*

En *The Pavilion and the Route*, uno de los escasos textos sobre Upper Lawn anteriores a 1986, año en el que se publica *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion*, los Smithsons se refieren a la casa como: “el Pabellón del Jardín en Fonthill”, “el pabellón del jardín en Fonthill es una puerta. Una puerta a un jardín, a una situación abierta y cerrada. Una casa de juego, una *folly*”.<sup>23</sup> Posteriormente, la publicación del diario de la casa tiene un título determinante en el mismo sentido. Revelador y una declaración de intenciones, define su casa de vacaciones como una *folly* y un *pavilion* de condición *solar*, términos que solo alcanzan su verdadero significado en el contexto de un jardín. Conceptos que los Smithsons reiteran en varios pasajes, empleando también la palabra *gazebo*.

“UPPER LAWN: FOLLY

Es la historia de un periodo de vida; y no debe leerse como una ilustración estática –un monumento, tal y como los edificios son presentados en los libros. Es una viñeta romántica de un juego de vida rural, de

Figura 28. El paisaje desde el pabellón, en el último día en la casa, poco antes de partir. Imagen 81 de la primera parte publicada, entre otras, en Upper Lawn, Folly Solar Pavilion, con el siguiente pie de foto: "Los empleados de las mudanzas vuelven a Londres: la folia vacía. Marzo 1982". (Smithson y Smithson 1986)



unos finales de semana eremíticos en una ermita que es una tienda permanente y cuyo paisaje alrededor...180° de los dominios de la propiedad de Fonthill Abbey, 180° de los Downs que comienzan Cranbrook Chase...es el lugar rural para un "gazebo" desde donde observar los dibujos cambiantes del paso del tiempo y de las estaciones"

"FOLIA, UPPER LAWN, FONTHILL, WILTSHIRE

(...) El mirador –para experimentar plenamente, durante las estancias breves, el paisaje desde los espacios del primer piso: al norte y al oeste, los bosques de Fonthill desde New Town (la «Castletown» de Beckford, que copia la forma de Ludow Castle) hasta Lawn Lodge; más lejos, al

Figura 29. Upper Lawn en el paisaje. Imagen 6 de la segunda parte, publicada en Upper Lawn, Folly Solar Pavilion, con el siguiente pie de foto: "La Folia brillando en el crepúsculo nevado, vista desde la carretera de Newtown, a través del campo que hay ante Upper Lawn. Invierno 1963" (Smithson y Smithson 1986).



este y al sur, los Bosques de Wardour, con el perfil de las colinas al fondo".<sup>24</sup>

El hincapié de los Smithson en explicitar el significado de *folly*, denota un interés por matizarlo que les lleva a reproducir en el libro sus diferentes significados en el *Oxford English Dictionary*. En inglés, la acepción más común de *folly*, mantiene las connotaciones de tontería y locura, de acuerdo con el sentido general de la palabra francesa *folie*, de la que procede. Sin embargo, parece existir otro significado más antiguo, con el sentido de "delicia" o "morada preferida".

Según Marchan Fiz, las *follies* son el resultado de un proceso paulatino de predominio de los gustos individuales, y una experimentación formal a partir de ellos, antesala de lo moderno. Se puso de moda gracias al jardín paisajista inglés, el ámbito que significó la disolución del clasicismo, poblándose todo el país de cientos de estas construcciones. Antoños o desatinos, suelen ser edificios pequeños desprovistos de utilidad, que son reflejo sobre todo de las obsesiones del propietario o incluso "espejos de su alma". A diferencia del jardín francés, el jardín paisajístico inglés, no se rige por reglas universales o normativas, sino por las variaciones subjetivas del gusto, "que se entregan a explotar las virtualidades latentes en la naturaleza", de forma que en el jardín inglés confluyen: la contemplación estética de la naturaleza, de la que brota el descubrimiento moderno del paisaje; la conciencia de que la naturaleza puede ofrecer material para el arte, y del relativismo del gusto individual. (Marchan Fiz 2000: 166, 156).

Por tanto, la denominación de "folly" para el Upper Lawn Pavilion, no puede considerarse en sentido peyorativo, sino relacionada con su visión en el paisaje, dedicándole los Smithsons algunas fotos lejanas en las que la nueva construcción destaca del conjunto por el brillo del revestimiento de aluminio bajo el sol.

Simultáneamente, su condición no estrictamente necesaria, y su carácter lúdico, redundan en este significado. Pero sobre todo, la acepción con este nombre, es de nuevo un homenaje de los Smithson a la historia del jardín inglés y de Fonthill en particular, y nos está diciendo, que ante todo Upper Lawn hay que entenderlo como un jardín, el jardín de la finca Fonthill en la que Upper Lawn es a su vez otro jardín más de los existentes en la finca.

Respecto a su condición de "pavilion", entendido como el lugar que permite por un tiempo vivir la vida en libertad respecto



Figura 30. Dos gazebos como prolongación del muro de mampostería del recinto: la Thunder House de Lutyens para Jekyll en Munstead Wood (Ref. web 3) y el Upper Lawn Pavilion en fotografía de la autora, 2010. Comparación de la autora.

Figura 31. Tres puertas en muros que limitan jardines: Entrando a un jardín medieval. Ilustración del manuscrito del siglo XV Roman de la Rosa (Landsberg [1995] 2003: 6); la entrada bajo el gazebo de Lutyens y Jekyll en Munstead Wood (Ref. web.4); y la interpretación de los Smithson en aluminio (Rodríguez García 2016). Comparación de la autora.

a reglas y convenciones de lo establecido y que conlleva implícita cierta distancia de la casa habitual, el Upper Lawn Pavilion fue su lugar de retiro, en una aproximación al pabellón de nuestro tiempo al igual que la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, y la Casa de los Eames en Los Ángeles: “The piece of territory that can support and become the mid-1980’s equivalent to the idyll of the ‘restorative place in nature’, that for the last two centuries has taken forms of pavilions within the landscaped parks”.<sup>25</sup>

Así mismo, su condición de “gazebo” o mirador, varias veces señalada en sus escritos, se evidencia e intensifica al relacionarlo con la Thunder House, la casa del trueno en Munstead Wood, la casa de Gertrude Jekyll: el gazebo al que subía para contemplar el paisaje en los días de tormenta. Una construcción cubierta pero abierta, realizada en 1895 por Edwin Lutyens como extensión del muro de mampostería de piedra que delimita el recinto de la propiedad, con una pequeña puerta enrasada en la fábrica, como acce-

so secundario, que evoca la entrada al jardín secreto medieval. Las representaciones del jardín medieval, rodeado por un muro, con construcciones nos trae al pensamiento no solo la posición del Upper Lawn Pavilion sobre la tapia de mampostería,<sup>26</sup> sino su misma forma de acceder como la entrada a un jardín,<sup>27</sup> el jardín de los Smithsons.

En consecuencia y llegados a este punto, sin duda se puede concluir que Upper Lawn es simultáneamente y ante todo un “pavilion” donde retirarse, una “folly” en el paisaje de Fonthill y un “gazebo” para contemplarlo.

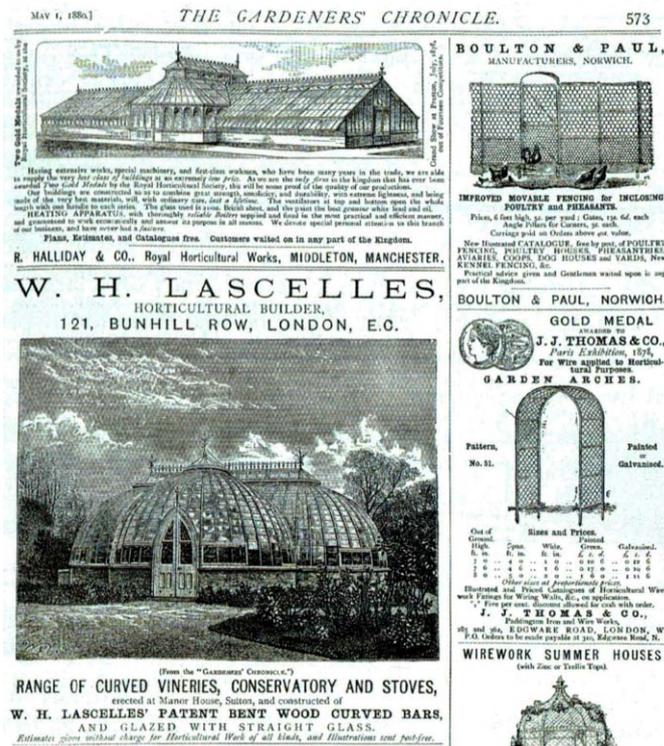
*Glass room, garden room. Vivir en el jardín.*

“Solar”, es el último de los términos a tratar, de los utilizados por los Smithson para definir su hogar en vacaciones bajo el título *Upper Lawn. Folly Solar Pavilion*

Al igual que con los otros –pabellón, folly, gazebo-, la condición solar y climática del pabellón queda reflejada en varios textos del libro. Los Smithson dicen:



Figura 32. Después de la derogación de los impuestos al vidrio en 1845, y el gran éxito del Crystal Palace de Paxton en 1851, el mercado de invernaderos, glass-houses, cristalerías, terrazas interiores, y porches techados ornamentales, se disparó. Revistas como The Gardener's Chronicle los promovía (Quest-Ritson 2003, 191).



“FOLIA, UPPER LAWN, FONTHILL, WILTSHIRE

(...) Para descubrir lo que es vivir todo el año en Inglaterra en una casa con fachadas de vidrio al sur, este y oeste, y comprobar si puede obtenerse la mayor parte del año suficiente calor solar como para compensar en cierta medida las pérdidas térmicas. (...) Un intento de crear una «casa climática» sencilla, en la que poder abrir las zonas de servicio de planta baja a las antiguas áreas pavimentadas del jardín y poder cerrarlas rápidamente cuando cambie el tiempo” “COMPROBACION DE LA «CASA CLIMATICA» PRIMEROS DOS AÑOS

1. En Inglaterra puede obtenerse calor solar durante todo el año, y tras los cristales, la sensación de «espacio cerrado»

puede ser muy intensa, incluso en nuestros típicos días nublados con un deslumbrante cielo gris. (...) Creíamos habernos protegido contra este deslumbramiento del cielo bajando hasta 1,75 la altura del dintel de la ventana de la planta de arriba. Pero aún podía bajarse mucho más, al nivel del puente de la nariz: 1,58 m. Incluso así, la posición de estar sentado resulta desprotegida. (...) Otro efecto secundario de tanta superficie de ventana son las condensaciones. El empleo de la doble hoja de vidrio resulta tan caro en Inglaterra que muchas casas modernas padecen este defecto. En algunos momentos del día durante ciertas épocas del año es imposible ver el exterior”.<sup>28</sup>

La condición solar del pabellón, se materializa con la utilización de superficies acristaladas, con algunas consecuencias de cierta incomodidad relatadas por Alison, en el pasaje anterior, en el que evalúa dicha decisión. De esta manera, el Upper Lawn pavilion también se entronca en la tradición de estancias acristaladas en el jardín, con un fuerte arraigo en Inglaterra debido por una a parte a su clima, y por otro, a las técnicas constructivas desarrolladas en los grandes invernaderos del XIX, como no podía ser de otra manera, en el país de la Revolución Industrial. Al igual que la invención y perfeccionamiento de las máquinas cortacésped había posibilitado a todas las clases sociales disfrutar de un lawn cuidado, las

Figura 33. Dos glass-rooms: Proyecto de orangerie para el Royal Pavilion en Brighton, 1805, en su modo invierno –en verano los vidrios se quitaban– de Humphry Repton (Brown 1989: 226) y el Upper Lawn Pavilion (Smithson 2003: 245). Comparación de la autora.

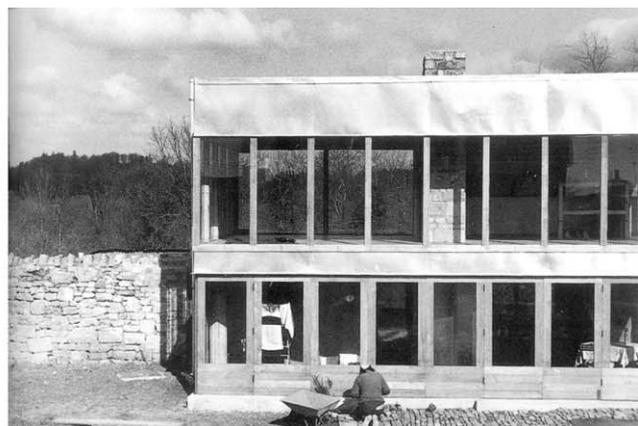
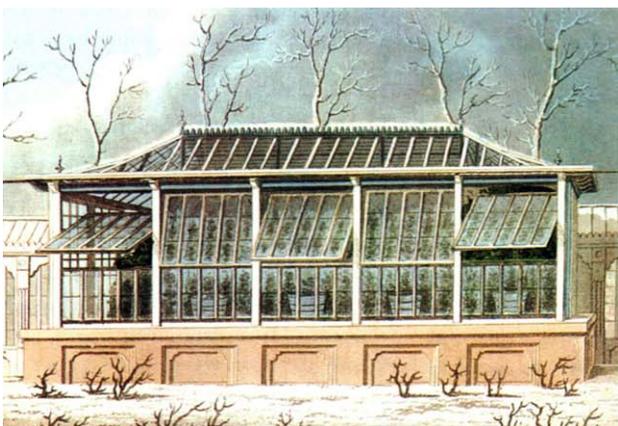


Figura 34. El interior de dos garden rooms orientadas al sur: la realizada por Herbert Kitchin en Compton End, con las puertas abiertas hacia el jardín (Bradley-Hole 2004:44) y el Upper Lawn Pavilion (Smithson y Smithson 1986). Comparación de la autora.



Figura 35. Dos escaleras de madera en garden rooms: la realizada por Herbert Kitchin en Compton End -coloreada por la autora para una mejor visualización- (Bradley-Hole 2004:44) y el Upper Lawn Pavilion de los Smithsons (Smithson y Smithson 1986). Comparación de la autora.



innovaciones técnicas<sup>29</sup> también explican el desarrollo y difusión de las modernas superficies acristaladas en invernaderos y estancias del jardín a lo largo del siglo XIX. La construcción en 1851 del *Crystal Palace* de Joseph Paxton (1803-1865), el gran “conservatory” por antonomasia, supuso una verdadera epopeya, incluida su construcción en un tiempo record, gracias a la genialidad de un Paxton autodidacta. El gran éxito de la empresa, orgullo nacional y símbolo de progreso, estimuló a los miles de visitantes y al público en general a construir sus propios “conservatories”<sup>30</sup> domésticos o “glass-room”, disparándose el mercado de invernaderos para el cultivo de flores y plantas, así como todo tipo de construcciones acristaladas para el jardín, mejorando a su vez notablemente las posibilidades de las “garden room”.

En este sentido, se hace necesario incidir en dos referentes ya mencionados: la sorprendente relación con Compton End y con el trabajo de Edwin Lutyens en colaboración con Gertrude Jekyll.

Entre las transformaciones hechas en Compton End a partir de 1894 por George Herbert Kitchin, sobre su cottage del siglo XVII, destaca por lo agradable, una de las primeras ampliaciones consistente en construir en planta baja de la fachada sur, una soleada *garden room* con una terraza superior y frentes acristalados al sur-este y sur-oeste: En este último caso con dobles puertas que se abren al jardín, las cuales estaban siempre abiertas, conectándolo directamente con la estancia. La nueva sala acristalada, se usaba constantemente y tenía la ventaja de su cubierta plana, la cual al recoger el agua de lluvia y el sol de la mañana, se convertía en un delicioso baño al aire libre (Bradley-Hole 2004, 45). El asombroso parecido entre el espacio interior de la *garden room* de Compton End y la planta baja del Upper Lawn Pavilion, así como el muy similar carácter de la empinada escalera para acceder a la parte superior en ambas casas es sorprendente, y si bien la de Compton End es exterior,<sup>31</sup> la forma, construcción y carácter – casi como una escalera de mano- son los mismos en ambos casos.

A su vez, la posición del pabellón sobre el muro como continuación de este, de nuevo es la misma de algunas realizaciones menores de un joven Lutyens, con un tipo de construcción apoyada asimétricamente

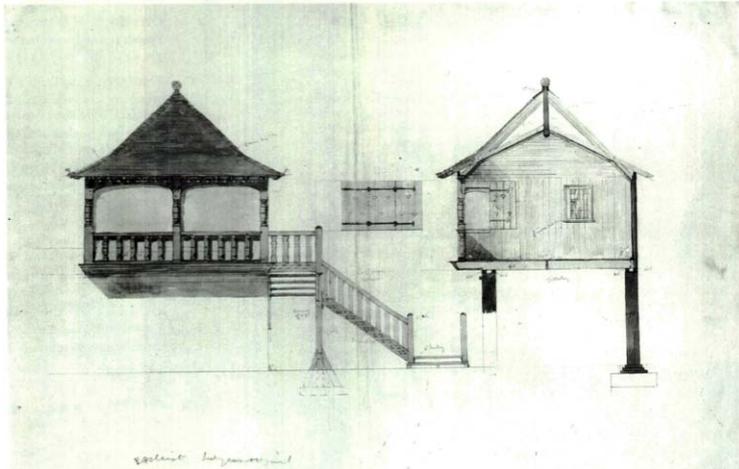
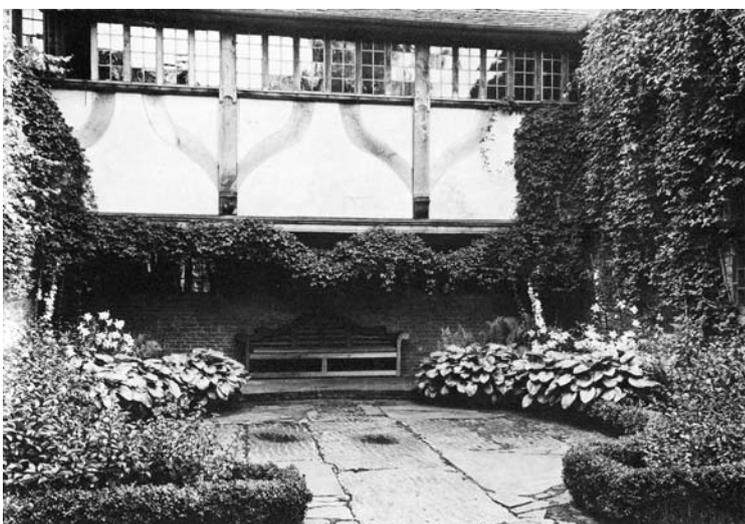


Figura 36. *Garden house* proyectada por un joven Edwing Lutyens para Harry Mangles, gran experto del momento en rododendros, en su casa de Littleworth Cross, cerca de Farnham en Surrey, para quien también había diseñado una casita de aves similar: mitad apoyada en el muro de la cocina del jardín, con la planta libre (Brown 1989: 249).

Figura 37. Galería acristalada en el segundo piso como proyección hacia el jardín sobre el hall de entrada. Deja un porche abierto en planta baja. Lutyens y Jekyll, para Munstead Wood, la casa de Gertrude Jekyll (Jekyll [1912] 1914: 39).



en un lado en un muro, y en el otro en soportes puntuales con un pequeño vuelo. Al igual que la *garden house* proyectada para Harry Mangles, gran experto del momento en rododendros, en su casa de Littleworth Cross, cerca de Farnham en Surrey, para quien también había diseñado una casita de aves similar: mitad apoyada en el muro de la cocina del jardín, con la planta libre.

**Notas finales. El espacio flexible del Upper Lawn Pavilion como sublimación de la interrelación entre pabellón, jardín y paisaje.**

Para los Smithsons, la verdad está en las obras construidas y lo que cuentan es más certero que las palabras que pueden dar lugar a malentendidos: “uno tiene que tener cuidado con las palabras, que eclipsan, a menudo erróneamente, los pensamientos, o de forma más crítica, la postura del orador (...) Las palabras podían haber ayudado (lo dudo), pero es el edificio lo que es la ética” (Smithson 1996). Esta máxima mencionada por Peter en 1996

sobre la obra de Coderch, puede explicar el silencio en los escritos de Alison y Peter –a pesar de evidencias suficientemente claras- sobre su interés en determinados aspectos del movimiento Arts and Crafts. En este sentido, es relevante el texto “Beatrix Potter’s Places” originalmente publicado en diciembre de 1967 en *Architectural Design*, en el que Alison reflexiona sobre las estrategias fallidas de Norman Shaw, William Morris, Unwin y Baillie Scott, y en contraposición cita expresamente a Jekyll y Lutyens. Alison escribe:

“Tal vez sea interesante comparar la revolución en jardinería (para hacerla típicamente inglesa, tal como la entendemos hoy) que provocó Gertrude Jekyll. Lutyens acudió a verla en bicicleta, con su novia. Su novia escribió sobre la visita: «la persona más encantadora en una preciosa casita de campo. Mr Lutyens le llama Bumps... Después de cenar nos sentamos en la esquina de la chimenea. Una autentica chimenea antigua con un gran fuego de leña, y allí nos sentamos, y comimos almendras y bebimos vino caliente de bayas de sauco».<sup>32</sup> (Heuvel y Risselada 1994)

Cuando está cerrada, el ambiente interior de la planta baja de Upper Lawn, tiene el carácter de una *garden room* tradicional, que también nos recuerda los espacios domésticos “reconfortantes, receptivos y protectores” que Alison reconoce en los lugares de Beatrix Potter. Pero a su vez, su condición espacial es, aunque aparentemente sencilla, abierta y cerrada, cambiante, experimental y fluida, donde todo es continuo e indeterminado para elección de sus habitantes (Rodríguez García 2016). En este sentido, los Smithsons avanzan en el interés de los arquitectos del Arts and Crafts por potenciar las interrelaciones entre la casa y el jardín, característica, que por encima de todas, define el Upper Lawn Pavilion, en donde llevando al límite este planteamiento, construyen un soporte flexible que se expande o contrae a voluntad de la familia, diluyendo hasta su desaparición las diferencias entre el pabellón y el jardín cuando la carpintería de la planta baja se abre por completo, en lo que podríamos calificar como una hibridación sublimada de la *garden-room* de Herbert Kitchin y del porche volado en casa de Gertrude Jekyll.

Así, el entendimiento del Upper Lawn Pavilion en la tradición inglesa de las pequeñas construcciones para el jardín que se propone, pone de manifiesto que además de *folly*, *gazebo*, y *pavilion*, tam-

bién es una *glassroom*, en su condición solar, y una *garden room* para el disfrute del jardín doméstico.

De este modo, la herencia del jardín Arts and Crafts es reiterada, a varias escalas y, aunque no de forma exclusiva, de la obra de Lutyens y Jekyll. En relación con el paisaje, a escala territorial y continuando con la tradición paisajista inglesa de contemplar y ser contemplado, la *Thunder House* en Munstead Wood y el Jardín de Gertrude Jekyll en Lindisfarne Castle son dos ejemplos significativos de esta influencia. También en la escala doméstica, en la interrelación entre casa y jardín, el pabellón de retiro de los Smithsons se emparenta como se ha señalado con elementos de Compton End, Munstead Wood y Littleworth Cross entre otros. Y a su vez, en el tratamiento de lo vegetal reinterpreta la esencia de los populares *cottage garden* con su césped y sus figuras topiarias; porque el muro de mampostería del Upper Lawn Pavilion sobre el que descansa el pavo real recortado en el seto -*nieto* moderno del gato de Jekyll y del dragón Fafnir de William Morris en Kelmscott Manor-, no solo delimita y protege el espacio del jardín privado en su relación con el paisaje de Fonthill, y es el basamento sobre el que se apoya el pabellón, sino que también, y al igual que el muchos jardines de Lutyens y Jekyll, es el soporte sobre el que se concentra la mayor parte de las plantaciones, flores y arbustos, dejando libre el interior del recinto para el *lawn*<sup>33</sup> que le da nombre, el pozo preexistente -también frecuente en el jardín medieval- y el bund para el juego de los niños, realizado por los Smithsons a partir del material que remo-

vieron del pavimento del patio al comprar la granja y que enlaza con el anfiteatro natural que hacen en los jardines de la Universidad de Bath. Así, el Upper Lawn Pavilion, levemente construido, es en realidad un espacio vacío. Es the space between en el que confluye el paisaje pintoresco de Fonthill al que pertenece parte la planta superior de mirador, con el *cottage garden* doméstico en el que se integra la planta baja. Las dos escalas del jardín inglés conectadas mediante una sencilla escalera de jardín, la escalera de madera del jardín de los Smithsons.

### Notas

1. La estancia de Alison en Barcelona invitada por Enric Miralles, coincidiendo con la reconstrucción del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, dio lugar a varias conferencias durante el curso 1985-1986 sobre el tema, como "Territory of the Pavilion" en octubre de 1984 y "Three Pavilions of the Twentieth Century: The Farnsworth, the Eames, Upper Lawn" en el otoño de 1985, compiladas en 1994 por Peter Smithson en *A.+P.S. Changing the Art of Inhabitation* (Smithson y Smithson 1994).
2. Traducción al castellano de la autora.
3. Fragmento de *Delineations of Fonthill and its Abbey*, de John Rutter, publicado por su autor en 1823: Citado por los Smithsons (Smithson y Smithson 1986): Traducción al castellano de la autora.
4. Ver (Rodríguez García 2016), (Rodríguez García 2015), (Rodríguez García 2013), (Rodríguez García 2011).
5. Jane Austen nació en Steventon y murió en Winchester, ambas en el condado de Hampshire, colindante al de Wiltshire. Toda su vida se desarrolló en un área de unos 100 km de Fonthill, tomando este como centro.
6. Nikolas Pevsner hace referencia a este proceso en la introducción Wiltshire, poniendo

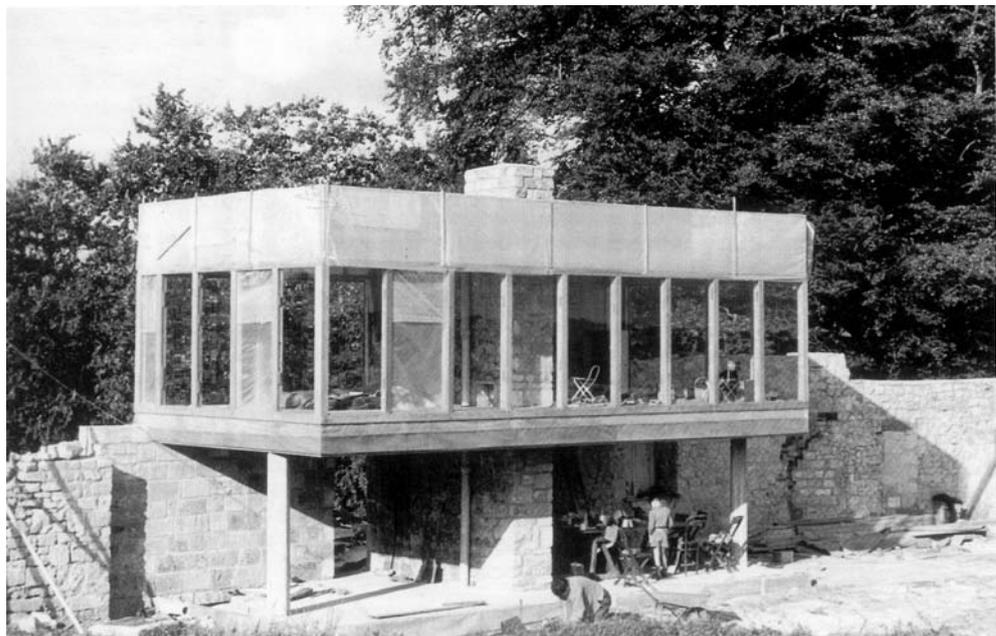


Figura 38. El volumen principal del Pabellón Upper Lawn apoyado sobre la tapia de piedra, antes de colocar la carpintería plegable de la planta baja (Krucker 2002: 34).

- algunos ejemplos entre los que se encuentra William Beckford (Pevsner 1963: 46).
7. Beckford encargó a James Wyatt (1747-1813) la construcción de Fonthill Abbey cuya torre de gran altura colapsó definitivamente (antes lo había hecho en dos ocasiones) en una tormenta pocos años después en 1825, derribando gran parte de la abadía. Pevsner dice: "The first tower, with a small spire, collapsed in 1800. It was rebuilt without a spire in the same year, and reconstructed again, in stone instead of compo-cement, in 1806" (...) "his Fonthill tower, negligently built, collapsed in 1825" (Pevsner 1963: 247-248).
  8. En la obra *Childe Harold's Pilgrimage*, extenso poema narrativo escrito por Byron entre 1812 y 1818.
  9. Thacker 1979: 9-26 y Segura Munguía 2005: 19
  10. Los Smithson se refieren a estas zonas como los «lawns de Beckford». La mayoría de los lawns y las granjas, también Upper Lawn, se sitúan fuera del recinto central.
  11. Recogiendo el término empleado por Thacker para expresar lo extraordinario de la empresa realizada por Beckford: "he planted on a heroic scale, 1796, above a million of Trees" (Thacker 1979: 222)
  12. Traducción al castellano de la autora
  13. Nieves Fernández Villalobos ha analizado la relación entre la pintura medieval anónima alemana El Jardín del Paraíso y la Casa del Futuro, en *Utopías domésticas. La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. (Fernández Villalobos 2013).
  14. Bruno Krucker, en *Complex Ordinarity. The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*, reseña que los Smithson habían visitado el lugar ya en 1950, y posteriormente en conversación con Peter Smithson el 5 de octubre de 2000, este mencionó que Alison lo había conocido cuando era niña (Krucker 2002, 29). Cuando Peter se refiere a "cuando era niña", puede referirse a esa edad o quizá aún mas niña.
  15. Peter Smithson en una carta del 6 de octubre de 2000. (Krucker 2002: 42)
  16. "el arbusto en forma de pájaro es un ejemplo del "arte" del "como estaba": el arbusto de espino, crecido espontáneamente, resultó demasiado verde y grueso como para serrarlo contra el muro almenado, por lo que se pudo dándole la forma ya sugerida por P.S. Años sesenta" Traducción de la publicación bilingüe del mismo libro. Conviene hacer mención al uso explícito de topiary para definir la figura del pájaro, matiz omitido en la traducción al castellano. Los Smithson son sumamente precisos con el lenguaje y su empleo específico alude explícitamente a la tradición de esta técnica que recorre la historia de la jardinería inglesa. Es por ello, en este caso, la inclusión de la cita en su inglés.
  17. Inglaterra fue la primera nación que por primera vez advirtió la necesidad de crear grandes parques al servicio de los habitantes de las ciudades, y Londres, ya hacia mediados de siglo, disponía de una extensión de jardines y parques públicos que se acercaba a las 600 hectáreas (Fariello [1967] 2004, 263).
  18. "Y estas dos maneras de hacer -la "formal" y la "informal", a menudo emparejadas sin ningún nexo de unión y sin una visión estética-revelan una patente falta de inspiración". (Fariello [1967] 2004, 261)
  19. "Hacia finales de siglo, el jardín se abandona en Inglaterra al más completo eclecticismo. Incluso en las grandes realizaciones falta una concepción unitaria y aparecen juntos elementos dispares, sin ningún nexo compositivo, por más que estos elementos con frecuencia estén diseñados individualmente con finura y distinción: motivos extraídos del jardín renacentista, obras topiarias, episodios paisajistas, rocas, paseos bordeados de setos con flores, etcétera". (Fariello [1967] 2004, 263)
  20. Apuntado por Cecil Stewart en *Topiary* 1954, y citado en *English Topiary Gardens* (Clarke y Wright 1988)
  21. La casa y sus jardines, tuvieron gran éxito y fueron ampliamente publicados, entre ellos por H Avery Tipping en *Gardens of Today* en 1933 con sus planos decorando las guardas del libro.
  22. Traducción al castellano de la autora.
  23. Los gazebos de Montacute House (1598) fueron construidos en 1601 al mismo tiempo que la casa.
  24. "the Garden Pavilion at Fonthill", "the garden pavilion at Fonthill is a gate. A gate to a garden, to an open and close situation. A play house, a folly". (Smithson y Smithson 1965, 145) Traducción de la autora.
  25. Textos de la traducción al castellano publicado en el libro (Smithson y Smithson 1986).
  26. En la presentación del libro *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion*, hecha por Enric Miralles. Escrita en castellano, Miralles mantiene la cita textual de los Smithsons en inglés (Smithson y Smithson 1986). Ver también nota 1
  27. Un tipo de solución que se da en distintas zonas del país y que interesa especialmente a los Smithson "Una extensión del sistema de organización de «pabellón junto al camino»: el pabellón se sitúa como una caseta de guarda a caballo sobre el antiguo acceso al conjunto". (Rodríguez García 2011)
  28. Ver cita 23.
  29. Textos de la traducción al castellano publicados en el libro (Smithson y Smithson 1986)
  30. Avances como los sistemas de calefactado mediante conductos de agua caliente, la fabricación de panes de vidrio mayores, más finos y transparentes que los antiguos, junto con la utilización de masilla flexible usando aceite de linaza, que en gran medida evitaba la rotura de los vidrios por dilatación ante los cambios de temperatura, mas la invención por John Loudon en 1816 de un perfil para acristalamiento de hierro forjado, fuerte y ligero, permitió la construcción de los "conservatories" Victorianos. Para un ampliar esta cuestión ver (Quest-Ritson 2003)
  31. Los conservatories, son construcciones de mayor entidad e importancia, normalmente realizadas según el proyecto de un arquitecto. Cuando son más modestos, para pequeños jardines domésticos y sin la intervención de un arquitecto, reciben el nombre de glass-room.
  32. Una mirada atenta a los planos de proyecto, permite comprobar que en las primeras versiones, estaba prevista una escalera de mano en el exterior, para acceder directamente a una de las ventanas de la planta superior, que finalmente no se realizó.
  33. Traducción de la edición española por Gustavo Gili.
  34. Los lawns tienen su origen como recintos cerrados con pasto en los asentamientos de la Alta Edad Media utilizados para el pastoreo comunal de ganado. Upper Lawn, Lower Lawn, Lawn Farm, Middle Lawn..., el nombre de granjas y casas quedan definidas toponímicamente, por su posición altimétrica en la colina y el término Lawn, y pueden comprobarse atravesando los terrenos de William Bedford. Upper Lawn la más elevada de todas ellas, tendría el nombre en castellano del Prado Alto. Ver Rodríguez García 2016.
  35. Aparece con este nombre en la planta del estado anterior a la intervención.
  36. De especial interés para los Smithson, dicen

de él: “las formas arquitectónicas mas misteriosas, más cargadas, son aquellas que capturan el aire vacío (...) Tales formas cumplen una doble función, concentración hacia dentro y flotabilidad radiante hacia fuera”. (Smithson y Smithson 1974, Risselada 2015)

## Bibliografía

- BRADLEY-HOLE, Kathryn. 2004. *Lost Gardens of England from the Archives of Country Life*. London: Aurum Press.
- BROWN, Jane. 1982. *Gardens of a Golden Afternoon. The Story of a Partnership: Edwin Lutyens and Gertrude Jekyll*. Editorial: Allen Lane.
- BROWN, Jane. 1989. *The Art and Architecture of English Gardens. Designs for the garden from the collection of the Royal Institute of British Architects 1609 to the present day*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- CASID, Jill H. 2005. *Sowing Empire. Landscape and Colonization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CASINO, David. 2013. Ground notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson / Ground Notations. Grounding strategies by Alison and Peter Smithson. *Revista europea de investigación en arquitectura*, REIA 01/2013: 26-38.
- CLARKE, Ethne y Wright, George. 1988. *English Topiary Gardens*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- DICKSON, Elizabeth. 1986. *The English Garden Room*. Boston: Little, Brown.
- DIXON HUNT, John. 1988. *The Dutch Garden in the Seventeenth Century*. Dumbarton oaks colloquium on the history of landscape architecture, XII. Washington DC: Dumbarton oaks trustees for Harvard University.
- DUCHESS OF HAMILTON, Jill; HART, Penny y SIMMONS, John. 1998. *The gardens of William Morris*. London: Frances Lincoln.
- DUNSTER, David (ed.). 1986. *Edwin Lutyens*. London: Architectural Monographs and Academy Editions.
- FARIELLO, Francesco. [1967] 2004. *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté.
- FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. 2013. *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando. [1949] 2003. *Parques y Jardines. Su historia y sus trazados*. Edición conmemorativa del LXXV Aniversario del Rincón de Goya con presentación de José Laborda Yneva. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco. 2003. Una estancia en el exterior. Estampas de Puck y arquitecturas análogas. *DC Papers* 9+10: 83-101.
- HEUVEL, Dirk van den y Max Risselada. 2004. *Alison and Peter Smithson, from the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers. Edición española 2007: Alison y Peter Smithson, de la Casa del Futuro a la casa de hoy. Barcelona: Polígrafa.
- JEKYLL, Gertrude. [1912] 1914. *Gardens for Small Country Houses*. London: Country Life by George Newnes; New York: Charles Scribner's sons.
- KRUCKER, Bruno. 2002. *Complex Ordinariness. The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*. Zurich, gta Verlag, ETH Zurich.
- LANDSBERG, Sylvia. [1995] 2003. *The Medieval Garden*. University of Toronto Press.
- LUTYENS, Edwin. [1979] 1986. *Edwin Lutyens*. Serie Architectural Monographs. London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press.
- MARCHÁN FIZ, Simón. 2010. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- PEVSNER, Nikolaus. 1963. *Wiltshire (The buildings of England)*. London: Penguin Books.
- QUEST-RITSON, Charles. 2003. *The English Garden. A Social History*. London: Penguin Books
- RISSELADA, Max. 2011. *Alison & Peter Smithson. A Critical Anthology*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- RISSELADA, Max. 2015. El espacio intermedio. En: Quesada, Fernando (ed.), *Comunidad, Común, Comuna*. Madrid: Ediciones Asimétricas. 171-185.
- RISSELADA, Max. 2017 (ed.). *The Space Between. Alison and Peter Smithson*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther konig.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana. 2011. Tradición y nuevos materiales. Los Smithson en Upper Lawn 1958-1962, un pabellón experimental sobre una granja inglesa del siglo XVIII. En: Huerta, Santiago et al. (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago 26-29 octubre 2011. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana. 2013. El entramado de madera del Upper Lawn Pavilion de Alison y Peter Smithson. Una interpretación moderna de técnicas tradicionales. En: Huerta, Santiago y Fabián López Ulloa (eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, 9-12 de octubre de 2013, Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana. 2015. Thinking with the eye, thinking with the hand; looking for a modern construction between industry and craftsmanship. The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson 1959-1962. En: *Proceedings of the Fifth International Congress on Construction History*, Chicago June 3-7th 2015. Volumen 3, pp-213-220. Construction History of America.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana. 2016. *Huellas de lo vernáculo en Team 10. Alison y Peter Smithson, Aldo van Eyck, José Antonio Coderch*. Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.
- RUTTER, John. 1823. *Delineations of Fonthill and its Abbey*. London: Charles Knight and Co
- SEGURA Munguía, Santiago. 2005. *Los jardines en la Antigüedad*. Bilbao: Universidad de Deusto
- SMITHSON, Alison y Smithson, Peter. 1965. The pavilion and the route. *Architectural Design*, 3 March 1965: 143-146
- SMITHSON, Alison y Smithson, Peter. 1970. *Ordinariness and light, urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- SMITHSON, Alison y Smithson, Peter. 1974. The Space Between. *Oppositions*, 4 October 1974: 76-78.
- SMITHSON, Alison y Smithson, Peter. 1986. *Upper Lawn; Folly Solar Pavilion*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya UPC.
- SMITHSON, Alison y Smithson, Peter. 1990. The 'as found' and the 'found'. En: David Robbins (ed), *The Independent Group : Postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge (Mass): The MIT Press.
- SMITHSON, Alison y Smithson, Peter. 1993. *Italian Thoughts*, Stockholm.
- SMITHSON, Alison y Smithson, Peter. 1994. *Alison and Peter Smithson. Changing the Art of Inhabitation. Mies'pieces, Eames'dreams, The Smithsons*. London: Artemis. Edición española 1994. Alison y Peter Smithson. Cambiando el arte de habitar. Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithsons. Barcelona: Gustavo Gili.
- SMITHSON, Alison. 1967. Beatrix Potter's Places.

- Architectural Design*, Diciembre 1967.
- SMITHSON, Alison. [1983] 2001. *As in DS. An eye on the road*. Baden: Lars Müller Publishers.
- SMITHSON, Peter. 1997. Some thoughts in 1996 on the statement by Coderch written in August 1961. Edición impresa *Web Architecture Magazine WAM* 1-2, febrero 1997.
- SMITHSON, Peter. 2001. *The Charged void: Architecture. Alison y Peter Smithson*, New York: The Monacelli Press.
- SPELLMAN, Catherine y Unglaub, Karl. 2004. *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes. Un espacio para nuestra generación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- THACKER, Christopher. 1979. *The History of Gardens*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- TANKARD, Judith B. 2004. *Gardens of the Arts and Crafts Movement: Reality and Imagination*. New York: Harry N. Abrams.
- TURNER, John. 1986. *English Garden Design. History and Styles since 1650*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club.
- WOOD, Martin. 2006. *The Unknown Gertrude Jekyll*. London: Frances Lincoln.
- WEAVER, Lawrence [1913] 1990. *Houses and gardens by E. L. Lutyens*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club.

### Referencias de imágenes

Ref. web 1: [www.fonthill.co.uk/fonthill-history](http://www.fonthill.co.uk/fonthill-history) (visitado 24 julio 2014).

Ref. web 2: [www.dailymail.co.uk/news/article-3209166/Nestled-wilderness-blooming-despite-icy-blasts-Walled-garden-grounds-Lindisfarne-Castle-burst-colour-desolate-landscape.html](http://www.dailymail.co.uk/news/article-3209166/Nestled-wilderness-blooming-despite-icy-blasts-Walled-garden-grounds-Lindisfarne-Castle-burst-colour-desolate-landscape.html) (visitado 06 mayo 2017).

Ref. web 3: [www.s-media-cache-pinning.com/564x/a3/51/af/a351af3a73307dd866a4d4342a2c3a29.jpg](http://www.s-media-cache-pinning.com/564x/a3/51/af/a351af3a73307dd866a4d4342a2c3a29.jpg) (visitado 04 abril 2015).

Ref. web 4: [www.hiveminer.com/Tags/edwinlutyens,munsteadwood/Interesting](http://www.hiveminer.com/Tags/edwinlutyens,munsteadwood/Interesting) (visitado 04 abril 2015)  
[3\\_tcm7-160920.jpg](http://3_tcm7-160920.jpg) (acceso 18 abril 2016).

*Fecha final recepción artículos:*  
30/04/2017  
*Fecha aceptación:*  
29/06/2017

*Artículo sometido a revisión por dos revisores independientes por el método doble ciego.*